



# XV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC

## TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS

Informações

07 a 11 de agosto 2017

UERJ  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Amigos



Publicação Foto/vídeo



### ANAIS - VOLUME 4



Publicar



Abralic XV publicou uma foto

07 de agosto



curtir compartilhar



Abralic XV sentindo-se empolgado

06 de agosto

## ECO – PERFORMANCES POÉTICAS: A PRODUÇÃO DE PRESENÇA E O AFETO NAS CENAS CONTEMPORÂNEAS DE POESIA

Anelise de Freitas (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto concentra sua atenção no panorama da cena contemporânea de poesia em Juiz de Fora, utilizando o sarau ECO – Performances Poéticas como estopim para o pensamento dessa formação de um cenário. A cena é constituída por certo intercâmbio de capitais externos – a macroestrutura – e internos – relativos à própria cena – a partir de seus agentes; enfim, um campo simbólico e uma produção de presença. O evento foi criado com o intuito de respeitar os processos de alteridade da voz, atravessando o limite do corpo sem rompê-lo. A vocalidade reintegra um ato perdido por nós: o desejo de restabelecer a unidade da performance. Esse é um ato de presença e, por isso, não é possível abordar a performance de maneira unívoca.

**Palavras-chave:** cena contemporânea de poesia; ECO – Performances Poéticas; poesia contemporânea brasileira; vocalidade; performance.


### 1. Efemérides & cartografia: notas indefesas

Não pesquisar objetos, mas sim como determinado campo nos afeta. Quando Versiani opta por abolir o hífen entre as palavras *auto* e *etnografia* é porque esse neologismo é uma criação conceitual capaz de abarcar outras construções de subjetividade, isto é, busca superar essa dicotomia e driblar o encontro tempestuoso entre literatura e antropologia, a partir do lugar de enunciação e estruturação do discurso da pesquisadora. Se os poetas e críticos dançam em um mesmo lugar, a ação crítica nada mais é que uma leitura do ambiente em que se está imerso como produtor. Esse contrato estabelece um questionamento de paradigmas, já que falar de algo tão próximo pode gerar certos incômodos. O método de leitura, disso que denomino *cena*, se dará a partir da perspectiva *autoetnográfica*, ou seja, uma “prática auto-reflexiva” através de um processo de estímulo do próprio objeto que perpassaria a singularidade dos agentes (VERSIANI, 2005).

Entendo a cena como um espaço social e pensando esse espaço social como um projeto de poéticas, continuo: cada um dos poetas que se relaciona com o complexo social do cenário possui um projeto que, via de regra, deve ser pensado e repensado como um fio condutor entre a ideia e a sua concretização, isto é, o conjunto de performances sociais e estéticas a fim de criar uma *performance do escritor*. Essa outra geografia intelectual contemporânea deveria, então, buscar sua produção de conhecimento através dos atos *anthropos* subjetivos e empíricos, sem reduzir sua

---

<sup>1</sup>Graduada em Publicidade e Propaganda (Estácio de Sá), Graduada em Letras (UFJF), Mestra em Estudos Literários (UFJF). Contato: anelisedefreitas@gmail.com.




complexidade. Mas e quando o “‘blábláblá teórico não é o bastante’ para entendê-la?” (SANTIAGO *apud* OLINTO *in* VERSIANI, 2005, p.13). Compreender a autoetnografia como um método é pensa-la não como um gênero que mistura autobiografia e ensaio autorreflexivo, mas sim como um conceito flexível capaz de abarcar as lembranças, desejos e heranças culturais do sujeito produtor de conhecimento.

Os estudos literários têm, como observa Versiani (2005, p. 14), redefinido seu plano de ação e desarticulado o lugar habitual, assim, a partir do deslocamento do compromisso tradicional dos estudos de literatura e sua rearticulação aos “processos de produção, mediação, recepção e análise crítica”, o texto literário ultrapassaria “a interpretação do texto literário para o vasto espaço da comunicação literária vinculada com processos de produção, mediação, recepção e análise crítica”.

Há, dessa forma, uma revisão dos paradigmas, com “múltiplas vozes sem síntese”, bastando uma mirada mais ampla para perceber a existência do outro interagindo com a “consciência de si” no processo crítico e na própria formação dos textos; a *autoetnografia* é a desconstrução do “mito da integridade do *self*” e, dessa forma, o outro não é mais objeto, mas uma subjetividade com a qual se estabelece um diálogo, longo e tenso, com a sua escrita (OLINTO *in* VERSIANI, 2005, p. 13-14). A *autoetnografia* é um método, portanto, uma prática.

A noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de poesia, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. (ZUMTHOR, 2014, p. 16)

A fala inicial de Zumthor nos indica um conceito de poesia que nasce com a humanidade, uma necessidade antropológica que se estrutura na própria ontologia da linguagem e da condição do humano. Enquanto a ideia de literatura é, historicamente, recente, baseada em princípios sociológicos, ou seja, a literatura seria um julgamento de valor, cujos critérios são definidos pela própria sociedade, o que Eagleton chamaria de definição “historicamente específica” (EAGLETON, 2006, p. 14). Assim, a função da poesia seria demarcada pela própria função da vida humana; e a necessidade de poesia equivaleria à necessidade de vida.



A leitura de poesia, de outro modo, deve ser pensada como um contexto social – um encontro geográfico de corpos que, através da oralidade, une o leitor-texto de maneira receptiva, dialógica e performática: as sensações perpassam não somente o corpo daquele que fala os poemas, mas também daquele que ouve. Ou seja, a relação da poesia com a sociedade é intrínseca, e cabe ao artista criar no desequilíbrio das relações dos corpos sociais. Segundo Zumthor a poesia, executada pelo sujeito, se insere na genealogia da linguagem humana. O campo está no plano do sentido, enquanto a presença está no plano do sentir. Assim, a partir de Bourdieu, e sua teoria do campo observo o cenário atual da poesia e um contraponto a partir do conceito de presença<sup>2</sup> e o resgate do corpo<sup>3</sup>.

Esse resgate do corpo, segundo Gumbrecht, é a presença. A produção de presença é espacial, não temporal, isto é, seu processo se dá a partir da presentificação de objetos que intensificam um impacto sobre os corpos. Defendo que a tensão entre presença e sentido deve ser mantida e colocada em jogo, além do questionamento de sua centralidade, pois a presença apela sim para o sentido [mas o sentido pela presença], entretanto o sentido não apelará para a presença. O sentido e a materialidade não estão dissociados; a mídia exerce o sentido.


A ideia de cena surge da insuficiência de alguns modos de leitura, tais como os conceitos de geração ou movimento. A cena deve ser compreendida como um fenômeno cultural, já que agrupa agentes e produtos, em uma determinada organização social, que gere material empírico e atraia um certo público. O campo funciona com dinâmicas de disputa próprias e concorrência interna. Dessa forma, uma obra, dentro do campo, possui inúmeras leituras, o que promove certa instabilidade no sistema literário. O acúmulo de capital cultural e social agencia um alcance simbólico exponencial. É verdade, entretanto, que Bourdieu não dá conta do espaço e da vontade do agente social, ou seja, não avança sobre a perspectiva da experiência.

“Grupos sociais e comunidades se constituem” através das encenações das “formas verbais e não verbais de interação e comunicação” (WULF, 2013, p. 93). O paradoxo do mundo globalizado é que embora ele nos ofereça a promessa e os aparatos

---

<sup>2</sup> Gumbrecht denuncia, a partir de um viés anti-hermenêutico, o predomínio, nas Ciências Humanas, de atribuírem “sentido aos fenômenos que analisa” (JASMIN in GUMBRECHT, 2010, p. 08).

<sup>3</sup> O conceito de Gumbrecht se opõe a *Fenomenologia* porque essa pretende manter a dicotomia mente x corpo – assumindo hierarquicamente o corpo – enquanto o alemão propõe, justamente, romper a dicotomia, ou seja, a presença seria justamente o elo entre corpo e mente.




para que acreditemos na possibilidade de estarmos em todos os lugares ao mesmo tempo, passando uma ideia de aldeia global, controle uniforme e massificação, também nos apresenta a divisão da sociedade de consumo em nichos cada vez menores, restritos. Ou seja, se até o século XX podíamos falar em movimentos e gerações, a partir do século XXI falamos em cenas e cenários.

Uma das virtudes da teoria do campo é que ela permite romper com o conhecimento primeiro, necessariamente parcial e arbitrário – cada um vê o campo como uma certa lucidez, mas a partir de um ponto de vista dentro do campo, que ele próprio não vê –, e romper com as teorias semieruditas que só contêm, em estado explícito, um dos pontos de vista sobre o campo. (BOURDIEU, p. 43, 2004)

A presença e o afeto não são fundamentais à poesia contemporânea brasileira, assim aponta Leone, mas guiam e alimentam sua produção. Talvez seja necessário ampliar essas dimensões. Por mais que os formalistas discordem, a linguagem poética possui uma transitividade a qual só encontra seu complemento na presença de um texto frente ao seu leitor. O contemporâneo não é capaz de assegurar, mas isso que nos atravessa, o afeto, é capaz de promover ações através da presença.

A vida afetiva na poesia contemporânea brasileira simboliza o nascimento de novas casas editoriais, oficinas, revistas, coleções, antologias e o próprio trabalho poético é pensado com base no encontro. Ou seja, se na poesia contemporânea não falamos em rótulos, mas de uma aglutinação pelo afeto, a crítica deveria ocupar-se também das relações afetivas. Não para debruçar-se apenas sobre objetos que são queridos aos críticos, mas afetar-se nas relações poéticas (e não extrapoéticas).

O corpo é quem diz se um texto é poético ou não. Sua atuação se reflete em efeitos sobre o físico. O prazer poético é também fisiológico. O ritmo é um caminho para esse deleite, essa provocação. Verso e métrica consubstanciam-se, engendram-se, é possível que nos façam cantar/dançar. Há ritmos, intrinsecamente relacionados com a linguagem, modificando-se a cada língua falada, em cada língua medida, lidos e performados através da voz. Na leitura que se faz de um poema, há um esforço para cumprir uma pluralidade de dispositivos próprios da leitura. A relação de troca, entre o eu e o mundo, ativa um *corpo a corpo* — e essa fisicalidade é o ponto de partida, a origem e o referente do discurso. Tudo passa pelo corpo. É ele quem dá as dimensões



do mundo — e tais noções espaciais se acordam às projeções físicas sobre o cosmo. É pelo corpo que se veicula certo estado de consciência confusa da presença, nesse mundo muito mais sensível que informativo, esse tal ser e estar tocado pelo universo.


A “virada afetiva” marca certo combate ao *status quo* e à originalidade da criação, pois “ganha” quem souber organizar esses afetos. As curadorias e antologizações, além dos trabalhos de edição e organização, se tornam matrizes para trabalhos coletivos. O ofício artístico passa a ser uma fonte de mediação, mas não com a autonomia do fim.

A voz do outro é uma voz que vem de outra parte, atravessando o limite do corpo sem rompê-lo, e a vocalidade é sentida como presença. Seja pela voz ou pela escrita, está se produzindo uma recepção, entretanto a oralidade possibilita a recepção coletiva. Em matéria de poesia “dizer é agir” (ZUMTHOR, 2014, p. 55). A performance não se aproxima unicamente da oralidade. Mesmo lendo silenciosamente procuramos a entonação dos sons.

A leitura reintegra um ato perdido por nós: o desejo de restabelecer a unidade da performance. Esse é um ato de presença e, por isso, não é possível abordar a performance de maneira unívoca. Além da materialidade do livro e da presença na poesia oral, dois elementos ainda estão em voga: a presença do leitor (reduzido à solidão) e uma ausência (intensidade da demanda poética). A diferença entre poesia oral e escrita está na intensidade da presença.

A contemporaneidade subjetiviza o espaço-tempo: um leitor de poesia a lê no presente de um devir não utópico, de estar sujeito à. Nesse processo, tempo e texto são espacializados, já que não somente a lembrança, mas a relembrar (também corporal) dessa presença (que não é temporal, mas espacial), forma parte desse contemporâneo. É no impacto dos objetos que produzem a presença, e é também através da relação espacial, que a poesia nos permite um contato muito marcado com esse artefato que é fonte da linguagem. E a linguagem é também produtora de presença (e não só de sentido):

O ritmo ou o volume de um poema, por exemplo, ativam os sentidos de um modo que não se deve confundir com a atividade hermenêutica que atribui significados culturais determinados ao que tal poesia diz, assim como a vibração das cordas de um violino atinge os nossos



corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução. (JASMIN *in* GUMBRECHT, 2010a, p. 09)


É possível, então, apreender um sistema que para Zumthor se chama de performance. Ela só acontece junto à leitura, são coisas indissociáveis. Em um sarau essa se dá através da oralidade; a voz ganha seu destaque. Esse é um aspecto corporal, ou seja, o corpo também tem seu papel nesse jogo. Segundo o autor “o interesse crítico experimentado em relação ao leitor aparece inicialmente suscitado pela análise semiótica do ato de comunicação, ou pela teoria dita da recepção” (ZUMTHOR, 2014, p. 25) e “na oposição *significado-interpretante*, o espaço em que se estabelecem e desdobram as relações complexas entre o leitor e o texto lido, bem como as *estratégias de leitura* (ZUMTHOR, 2014, p. 26). Assim, trabalhar com a crítica literária é o corpo a corpo. A importância da performance se dá pelo simples motivo de que é ela que nos aciona o/para o texto. Colocar o corpo e as percepções sensoriais nos estudos literários “coloca tanto um problema de método como de elocução crítica” (ZUMTHOR, 2014, p. 31), pois o prazer age como força motriz que é alegria e signo, representando a chave para a leitura.

## **2. Outro espaço da literatura na cultura contemporânea**

a juliana magaldi disse no minidoc do Eco  
que Eco  
nasceu da ideia de ecoar ou como diria Lazzarini uma  
“diferença de tempo de mais de .08 segundos do som original”  
na física isso recebe o nome de reflexão,  
pois quando o som atinge uma superfície rígida reflete-se de volta.

ou como a ninfa mitológica “de los montes hija  
de Eter y de Gea” como nos disse Mestica,  
na página 81, como quando seu corpo fora  
despedaçado por pastores,  
enquanto sua voz continuava reverberando

ainda na fala de Ju dizia



que “Eco” poderia também resultar da palavra “ecologia”

o que remeteria ao convívio orgânico

de tudo que vive na Terra

*oikós /casa/ logos /estudo/*

biótopos como o solo

água, ar e a comunidade de seres

vivos, ou seja, nada está isolado

então Eco é um organismo

vivo capaz de interações onde vive

a divindade menor seria filha da união de Éter

– a noite, o mar; e Gaia, ou seja,

o primordial, o início, o despontar de todos os deuses

– “salió del Caos y engendró ella sola a Urano”

disse Mestica, na página 116

então Eco é encontro da concentração constante

de gases ampliada pelas frestas etéreas das noites de

tértulia com a força centrífuga de criação

originária

uma defesa do eco não

como uma defesa do Eco

mas da pluralidade

uma defesa da aglutinação


da cena como um espaço social

como um projeto de poéticas

essa outra geografia intelectual contemporânea deveria

buscar sua produção de conhecimento






através dos atos *anthropos* subjetivos  
e empíricos, sem reduzir sua complexidade  
.  
com o deslocamento do compromisso  
tradicional dos estudos de literatura  
que ultrapassaram “a interpretação do texto  
literário para o vasto espaço da comunicação  
literária vinculada com processos de produção  
mediação                      recepção  
e análise crítica”, diria Olinto em um texto de Versiani,  
na página 14, enquanto penso que  
deve haver também uma revisão dos paradigmas  
com “múltiplas vozes sem síntese”,  
bastando uma mirada mais ampla para  
perceber a existência do outro interagindo  
com a “consciência de si”  
no processo crítico  
e na própria formação dos textos;

a *autoetnografia* é a desconstrução do “mito da integridade do *self*”  
e, dessa forma, o outro não é mais objeto,  
mas uma subjetividade com a qual se estabelece um diálogo,  
longo e tenso com a sua escrita

a *autoetnografia* é um método, portanto, uma prática.

as performances poéticas como desempenho um áudio  
ficcionalizado de um *corpus* qualquer me disse que sempre  
pensou o evento assim, como “um jogador de alta performance”,  
uma atuação

a leitura de um poema é também performance



apresentar um trabalho é  
uma performance, uma entrevista de emprego é  
uma performance, fazer um amigo é  
uma performance, lutar contra o golpe é  
uma performance, viver é uma performance


a performance é um corpo vivo que implica uma presença  
e uma conduta (Hymes fala que a performance  
é uma conduta pela qual assumimos a responsabilidade)  
a performance concretiza e possibilita o reconhecimento da passagem  
da virtualidade à atualidade, diria Zumthor

não acredito que a partir de hoje tenhamos uma definição do que seja performance,  
mas é preciso defender um modo de pensar a cultura  
entretanto, mesmo ocupando esse lugar, uma coisa parece unificar o conceito de  
performance: a presença do corpo (o  
da performance e o do outro).

consequentemente, esse corpo vai se ligar a um espaço  
é o corpo que nos dimensiona e sente a confusão que é existir  
esse instrumento percebe a performance como força motriz  
da ordem da sensação que certamente  
constituíram um saber não  
racional

a existência é uma acumulação memorial, que perpassa o corpo  
como diria Pignatari, no ano de 2011, o poeta não trabalha *com*,  
mas *o* signo linguístico

o prazer poético é também fisiológico, mas não somente  
a métrica de um poema é capaz de nos fazer dançar por seus versos  
verso e métrica consubstanciam-se, engendram-se




e a métrica em relação com a linguagem, modifica-se  
a cada língua falada,  
lida,  
performada  
através da voz.

o ritmo é um caminho para esse deleite provocado pelo poético  
o espiritual dá-se também no físico: a poesia, ou melhor,  
a leitura de poesia é também corporal  
a respiração é a força que move a métrica,  
o verso, o poema ao lermos um poema em voz baixa,  
mesmo assim, procuramos  
a entonação dos sons assim, recitar seria um rito,  
pois “aspiramos e respiramos o mundo,  
com o mundo,  
num ato que é exercício respiratório,  
ritmo,  
imagem  
e sentido,  
em unidade inseparável”, diria Octavio Paz falar  
poemas é tão poético quanto escrever poemas porque subentende-se que há uma união  
quando digo poesia oral falo em uma recepção pela acústica  
e digo mais, bem além: transmissão e recepção formam uma  
única participação e essa participação  
é a performance

### **Referências Bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.



\_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DELEUZE, Gilles. “Prólogo e A literatura e a vida”. In: *Crítica e Clínica*. São Paulo: 1997. p. 09 – 17.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010a.

\_\_\_\_\_. “Uma rápida emergência do “clima de latência””. In: *Topoi*. v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010b, p. 303-317.

LEONE, Luciana di. “Entregues à escuta: uma cena de leitura para a poesia do presente”. In: SCRAMIN, Suzana; LINK, Daniel; MORICONI, Ítalo (organizadores). *Teoria, poesia, crítica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 201-215.

\_\_\_\_\_. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MESTICA, Giuseppina Sechi. *Diccionario de Mitología Universal*. Madrid: Akal Ediciones, 1993.

PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

VERSIANI, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.



WULF, Christoph. *Homo Pictor: imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado*. São Paulo: Hedra, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## DO REAL AO FICCIONAL, DO VIRTUAL AO LITERÁRIO: PROCEDIMENTOS DA ESCRITA DE CLARA AVERBUCK

Carlos Henrique Vieira (UNICAMP)<sup>1</sup>

**Resumo:** Analisando-se o campo literário contemporâneo é possível encontrar diferentes autores aos quais a internet facilitou a circulação de textos, a formação de público e o estabelecimento de suas figuras autorais. Assim, neste trabalho, pretende-se analisar a recente possibilidade de divulgação de textos literários na rede, através do exame das obras de Clara Averbuck, bem como problematizar os procedimentos adotados pela escritora para a divulgação de seus textos e a construção de uma figura autoral no blog, *Brazileira!Preta* e, por fim, considerar as principais consequências destes procedimentos que acabaram por gerar certas tensões e polêmicas.

**Palavras-chave:** *Internet; Blog; Literatura contemporânea; Clara Averbuck.*

### Das telas aos livros: um novo percurso

A chegada da *Internet* ao Brasil, no final do século XX, e a sua conseqüente popularização, nos primeiros anos do século XXI, acarretaram profundas mudanças sociais, econômicas, comerciais, culturais e artísticas. Entre uma de suas principais e mais exaltadas características está, para o bem e para o mal, a possibilidade de livre divulgação de ideias, notícias, imagens e obras.


É a partir deste contexto que no fim da década de 1990, um grupo de jovens do Rio Grande do Sul, a maioria deles estudantes universitários, se junta para a produção de um *e-zine* – um fanzine distribuído virtualmente por *e-mail* – e esta é a origem do *CardosOnline (COL)*, que entre 1998 e 2001 fez circular entre seus leitores-assinantes textos produzidos pelos seus colaboradores, entre os quais estavam nomes, como Daniel Galera, Daniel Pellizzari e Clara Averbuck.

Com o fim das publicações do *COL*, Clara Averbuck continuou a fazer da *Internet* um instrumento para a divulgação de seus textos, além de ter colaborado, esporadicamente, com outros *e-zines*; ela também publicou textos em seu próprio *site*, o *Dexedrina* (<http://dexedrina.hpg.com.br><sup>2</sup>), e iniciou a escrita de seu primeiro *blog*, o *Brazileira!Preta*, (<http://brazileirapreta.blogspot.com.br/>), assim que ocorreu o início das publicações neste formato aqui no Brasil.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria e História Literária (UNICAMP), sob a orientação da Profa. Dra. Daniela Birman. Bolsista CNPq. Contato: carlos.h.vieira@gmail.com.

<sup>2</sup> As postagens do site *Dexedrina* já não estão mais disponíveis para acesso, como a própria Averbuck se refere à página é um “site defunto”, no entanto, alguns textos do site, assim como os do blog, estão inseridos na coletânea intitulada: *Das coisas esquecidas atrás da estante* (2003).




O *Brazileira! Preta* foi mantido por dois anos – de setembro de 2001 à setembro de 2003 – nele, Averbuck publicou textos sobre a sua rotina em São Paulo, para onde acabara de se mudar, sobre os seus gatos, suas decepções amorosas, as mudanças de casas, a dificuldade para pagar suas contas, a obsessão pelo emagrecimento, e, principalmente, a vontade ser reconhecida como escritora. As enumerações podem parecer excessivas, mas são aqui utilizadas para mostrar como a temática cotidiana e pessoal da jovem, Clara Averbuck, apareciam como assunto principal da maioria de suas postagens no blog.

Nestas postagens, Averbuck não foge à regra da ideia que se fazia dos *blogs* assim que se deu o seu aparecimento na rede mundial de computadores; uma vez que eles surgiram, nos primeiros anos do século XXI, como uma versão *online* do diário, e a sua nomenclatura já indicava isso, pois o termo *weblog*, cuja abreviação resultou em *blog*, é formado pelos radicais *web* – numa referência à rede mundial de computadores (*World Wide Web*) e *log* – uma espécie de diário de bordo mantido por antigos navegadores. Porém, a escrita na rede fez com que o texto, que se queria a nova versão do diário, deixasse de ser íntimo, para circular publicamente em um ambiente novo, mas já caracterizado pela interação e pela hipertextualidade, isso gera alguns paradoxos e questões que não são o foco deste trabalho.

Por um lado, Averbuck corresponde plenamente a expectativa do leitor-internauta e chega a defender a ideia de que a sua vida é o tema principal de suas postagens no blog, como fica evidente em uma postagem de 28 de janeiro de 2002:

Isto é um weblog.  
Weblogs são basicamente diários. Se você não quiser que o seu seja, não precisa. Weblogs podem ser o que você bem entender.  
Estou sendo óbvia? Claro que estou. Porque alguém reclamou que o meu blog é egocêntrico! HA HA HA  
Claro que é. Só o que me faltava reclamarem disso.  
Sim, vou falar de mim. Muito. Nunca vou parar. Nunca mais. Meus livros todos serão assim. Tudo. Pra sempre. [...] E vou usar EU a cada duas frases. Meu weblog, meu umbigo. Quem não gostar que vá limpar flunfa. (AVERBUCK, in: *Brazileira! Preta*, 25/09/2001).

Por outro lado, ela também passa a fazer do *blog* uma espécie de laboratório de escrita, compartilhando trechos de seus livros que seriam posteriormente publicados ou, ainda, retirando trechos do blog e inserindo-os em seus romances – ambos os



procedimentos serão discutidos adiante. E, ainda, através do *blog* o leitor-internauta pôde acompanhar diversas etapas da publicação de seus primeiros romances<sup>3</sup>, *Máquina de Pinball* (2002) e *Vida de Gato* (2004).

Com a publicação do primeiro romance, rapidamente surge o interesse de outros artistas pela obra de Averbuck e pela transposição de seu texto para os palcos e às telas. Assim, o texto de *Máquina de pinball* foi adaptado para o teatro em duas montagens diferentes<sup>4</sup>; enquanto a adaptação de seus dois primeiros romances resultou no filme *Nome próprio* (2007), dirigido por Murfílio Sales.

*Das coisas esquecidas atrás da estante* (2003), publicado pela editora 7 Letras, é um caso interessante de se observar uma vez que, apesar de ser catalogado pela editora como um livro de contos, trata-se basicamente de uma reunião de muitos textos que Averbuck já havia publicado na internet com poucos inéditos.

Em 2008 Averbuck lança, em parceria com a ilustradora, Eva Uviedo, o seu projeto mais conceitual – *Nossa senhora da pequena morte* (2008). Publicado pela editora Bispo em restritos duzentos exemplares, a obra era constituída pela reprodução de páginas escritas à mão ou datilografadas por Averbuck e ilustradas por Uviedo, sendo cada uma das edições acompanhadas de um vinil diferente.

Com o decorrer dos anos, Averbuck voltou a se aventurar na escrita de *blogs*, como o *Adiós lounge* (<http://adioslounge.blogspot.com.br>) mantido de 2006 a 2009 e o *Blog – Clara Averbuck* (<http://claraaverbuck.com.br/>), mantido de 2009 a 2014. No entanto, nenhum dos dois chegou a atingir a mesma repercussão que o primeiro.


*Cidade grande no escuro* (2013), publicado pela editora 7 Letras, é também uma coletânea de textos anteriormente publicados na internet, revistas ou jornais. Pela editora 7 Letras, Averbuck ainda lançaria o romance juvenil *Eu quero ser eu* (2014).

---

<sup>3</sup> O uso do termo romance pode ser questionado em relação as narrativas em prosa de Clara Averbuck, sobretudo, em razão de sua curta extensão e do claro teor autobiográfico. No entanto, opta-se, aqui, por seguir esta classificação por se levar em consideração as diversas transformações pela qual passou o gênero deste o início do século XX e as múltiplas possibilidades de escrita do romance que vêm sendo exploradas por autores contemporâneos, diferenciando-o dos romances canônicos dos séculos XVIII e, principalmente, do XIX.

<sup>4</sup> Em 2003 o texto de *Máquina de pinball* foi adaptado para o teatro e dirigido por Antônio Abujamra e Alan Castelo, resultando em um monólogo estrelado por Patrícia Nierdermeier que foi encenado em algumas cidades, como o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, em curtas temporadas naquele mesmo ano. Em 2008, o romance ganhou uma segunda adaptação teatral feita por Marina Viana e dirigida por Gil Esper, a versão contava com uma junção de espetáculo teatral e musical realizado pelo grupo O Coletivo, que entre várias temporadas diferentes foi encenada até o ano 2013.





O terceiro romance da escritora, *Toureando o diabo* (2014), foi lançado de forma independente, por meio de um financiamento coletivo via *internet*<sup>5</sup>, uma nova possibilidade de doações de valores, popularizada há pouco tempo, que em contrapartida dá recompensas aos apoiadores no final da campanha de arrecadação, neste caso a recompensa era o próprio romance.


Para o desenvolvimento da análise proposta, faz-se necessário um recorte na obra de Averbuck. Assim, o foco central deste trabalho centra-se nos dois primeiros romances da escritora: *Máquina de pinball* (2002) e *Vida de gato* (2004) e seus intertextos e relações com o blog, *Brazileira! Preta*. Eles apresentam algumas características em comum. Além de ser possível ler o segundo romance como sequência do primeiro, pois ambos trazem a história de Camila Chirivino, a narradora-personagem-protagonista, uma espécie de *alter ego* da autora e, além disso, o segundo romance tem o seu ponto de partida no momento subsequente àquele no qual a narrativa do romance de estreia de Averbuck foi interrompida.

*Máquina de pinball* dá início à narração, em primeira pessoa, das aventuras da jovem Camila que, recém-chegada a São Paulo, após abandonar o namorado, a casa e um previsão de casamento em Porto Alegre, passa a dividir um pequeno apartamento com um amigo e tenta encontrar o seu lugar no mundo. Há em boa parte da história uma incerteza quanto ao seu pertencimento àquele lugar. Além disso, Camila vivencia paixões repentinas e fugazes, que normalmente terminam mal, e servem como pano de fundo para o enredo. São ainda recorrentes as passagens em que a narradora-personagem conta as suas aventuras na noite paulistana, as bebedeiras com os amigos, os arrependimentos e as ressacas. E ainda, destacam-se as muitas citações e referências a diversos elementos da contracultura, como bandas de rock (Strokes, Nirvana, Ramones, New York Dolls) e cantoras como Fiona Apple e Nina Simone.

O contexto no qual a narradora-personagem aparece inserida acaba contribuindo com o seu desejo de escrever, uma vez que a escrita aparece como uma das poucas coisas permanentes na vida de Camila e apesar de várias mudanças, decepções e dificuldades, escrever continua sendo o único caminho:

---

<sup>5</sup> Página destinada ao financiamento coletivo online, e onde pode-se obter os dados sobre o projeto “Toureando o diabo”. <<https://www.catarse.me/clara>>. Acesso em 30/03/2017



Talvez fosse a hora de me mandar de novo. Ainda não sabia pra onde, nunca tinha passado para esta fase do joguinho. Talvez não precisasse me mandar pra lugar nenhum. Talvez fosse a hora de encarar meu caminho, queimar na cruz que escolhi, assumir o grande amor da minha vida: escrever. Sabia que era a hora, e não sou dessas que ficam esperando sentadas. (AVERBUCK, 2002, p. 75).

Em último sentido, a adesão à escrita pode ser considerada bem-sucedida, uma vez que este último parágrafo do romance pode ser interpretado como um ponto de partida para a escrita do próprio livro.

Em *Vida de Gato* (2004), publicado pela editora Planeta, Averbuck explora intensamente um tema que, como mencionado anteriormente, apareceu em algumas passagens do romance anterior, porém sem tanta ênfase: as relações e decepções amorosas de Camila. Assim, o fracassado relacionamento de Camila com Antônio é um dos temas centrais da narrativa, escrita em primeira pessoa, em tom subjetivo, apaixonado e, sobretudo, confessional.

#### **Do virtual ao literário – procedimentos de escrita**


A produção literária de Clara Averbuck, como exposto anteriormente, sempre esteve ligada à *internet* e aos seus diferentes meios de circulação: o *e-zine*, o *e-mail*, o *blog*, o *site*; que acabaram sendo explorados pela autora à medida que surgiam e se expandiam como veículos de comunicação na sociedade brasileira na virada deste século<sup>6</sup>.

Nas últimas décadas a *internet* tem funcionado como uma “vitrine” na qual o autor expõe seus textos com o objetivo de conquistar leitores, mas também dar-se a ver para editores interessados em novas vozes literárias. Tal como afirmou a pesquisadora Ana Cláudia Viegas (2005):

Se, na virada do século XIX para o XX, o jornal é reconhecido como o caminho mais curto para chegar-se ao editor, atualmente a *internet* tem sido usada como uma espécie de vitrine do texto para o público

---

<sup>6</sup> Vale destacar que, apesar de constituir um exemplo contundente do bom uso da *internet* para a divulgação de seus textos e de sua figura autoral, Averbuck não foi a única a se valer das novas possibilidades de interação em rede para alcançar o público leitor ou a oportunidade de publicação de seus escritos no suporte livro. Além dela, pode-se citar Daniel Galera e Daniel Pellizzari, autores que também iniciaram suas publicações no *CardosOnline*; mas também João Paulo Cuenca, Cecília Gianneti, Ivana Arruda Leite, Ana Paula Maia, entre outros nomes da cena literária atual, como exemplo daqueles que souberam utilizar a *internet*, ainda que de maneiras diferentes, como um veículo para a divulgação e propagação de seus textos e de sua figura autoral.



em geral e/ou os editores [...]. Também os editores que desejam apostar em novos autores ou os organizadores de antologias que buscam mapear um perfil da ficção contemporânea têm essa ferramenta como fonte. (VIEGAS, 2005, p. 142).

Assim, as transformações tecnológicas e midiáticas acabaram por interferir no processo de publicação e reconhecimento de um jovem autor. Evidentemente, hoje torna-se mais rápido e fácil a criação de um blog ou uma página na internet para a divulgação de um texto do que a sua publicação em um jornal, por exemplo, e ainda há a possibilidade de este alcançar rapidamente uma grande quantidade de leitores. Essa rapidez e facilidade para a publicação online tornou-se possível, pois tradicionais formas de mediação, como os veículos de comunicação impressa, as editoras e a crítica literária, passaram a ser prescindíveis e, conseqüentemente, o escritor pôde, a sua maneira, divulgar seus textos e conquistar os seus leitores mais diretamente, por conseguinte, coube ao escritor assumir novas funções: escritor, editor, divulgador, palestrante, agitador cultural, participante de *reality-show*, entre outras.

No entanto, se aquelas formas de mediação tradicionais, praticamente, deixaram de ser fundamentais para a conquista do público leitor, a mediação estabelecida pelo próprio autor entre seu texto e seus leitores passou a ser cada vez evidente e constante. Além disso, algo merece ser ressaltado, ainda que exista a fácil possibilidade de divulgação e publicação *online* dos textos, a publicação em livro por uma grande editora é ainda almejada por muitos escritores e também, de um modo geral, um dos motivadores para a escrita em rede.


Examinando-se o caso de Averbuck, podemos observar que o *blog*, *Brazileira! Preta*, indo além da função de diário virtual, acabou sendo utilizado para a divulgação de sua escrita, de seus livros, de sua figura autoral. Assim, em uma das postagens de 26 de setembro de 2001 aparece a primeira referência da autora ao livro que está sendo escrito. Diz ela:

Ok então. O tédio é tanto que resolvi botar aqui um pedacinho do meu livro. Livro? É, livro. Máquina de Pinball.

II.

*Give me a lover that won't give me troubles, some sexy dreams to chew on these bubbles.*

*Perry Farrell*




Incrível como as pessoas parecem interessantes quando você está casado e totalmente sem graça quando você está solteiro. Um horror. Parece até que fumei maconha. Quando fumo maconha todas as pessoas tornam-se escrotas, seus poros aumentam, elas suam, têm cheiro de cheetos e parecem caricaturas de si mesmas. Já perdi o tesão mais de uma vez por causa dessa erva maldita. Cada um com os seus problemas. O meu agora era achar alguém minimamente interessante, e não estou falando de sexo. Aquela história de comer pessoas é só um analgésico. Eu não quero isso, eu não quero isso. Eu definitivamente não quero isso. Groupie por groupie, prefiro um que me dê colo. Colo, preciso de colo. (AVERBUCK, in: *Brazieleira!Preta*, 26/09/2001)

A postagem prossegue divulgando, na íntegra, aquele que viria a ser o segundo capítulo de *Máquina de Pinball*. Importa salientar que a publicação de um trecho do livro que ainda estava em processo de escrita resulta em algumas consequências; a principal delas seria a tentativa de Clara Averbuck de se apresentar como uma escritora de livros distinguindo-se, assim, da imagem de *blogueira* apenas; em segundo lugar, já em seu primeiro mês de *blog* ela se apresentava como uma escritora com um romance em desenvolvimento, que em breve poderia ser publicado; e, além disso, com a publicação de trechos sortidos do romance há a possibilidade de despertar nos seus leitores-internautas o interesse pelo enredo que seria contado no livro.

Em postagens posteriores Averbuck volta a repetir a ação de disponibilizar no *blog* trechos do romance. Até que, cerca de dois meses depois, ela anuncia a sua conclusão: “*Máquina de Pinball*, o livro desta que vos posta, está pronto. Agora é só esperar. (AVERBUCK, in: *Brazieleira!Preta* 14/11/2001)

Presume-se que o anúncio tinha dois destinatários em potencial: os leitores que acompanharam via *blog* o processo de escrita do romance e, talvez, algum editor em busca de novos autores para a cena literária. A aspiração por conseguir algum editor interessado em seu livro parece não ter sido alcançada, uma vez que em 29 de dezembro de 2001, Averbuck explica qual é o seu método para enviar os originais do seu livro a diferentes editoras. Mais uma vez, a *internet* modificou os procedimentos de envio de originais e facilitou o contato entre autor e editor, pois foi por *e-mail* que Averbuck distribuiu o arquivo com o livro recém-concluído, de acordo com o que lemos:

Sabe o que eu estou fazendo agora? Mandando meu livro pra editoras. POR EMAIL. Porque eu não tenho dinheiro pra imprimir, então ou eu dou e consigo um dinheirinho, ou mando assim. O que você acha? Eu acho que não. (AVERBUCK, in: *Brazieleira!Preta*, 29/12/2002)



Em menos de dois meses após o envio do texto, Averbuck fechava o contrato com a Conrad, para a sua publicação. O que evidencia o veloz e bom resultado alcançado por ela ao se valer da *internet* para a divulgação dos seus textos e de sua figura autoral. E, por outro lado, reafirma a concepção da editora como um espaço de valorização do texto, dando-lhe a chancela literária; enquanto a *internet*, e especialmente o *blog*, ainda seria, ou ainda é, encarado como um espaço para a divulgação de textos com pouco ou sem valor estético ou literário. Demonstrando-se, assim, uma contradição deste novo cenário da produção escrita, afinal, por mais que a mediação de uma editora não seja mais necessária, ela ainda foi desejada e perseguida pela escritora no início da sua carreira.

O rápido percurso, aproximadamente cinco meses, que perpassa a escrita, a divulgação e a publicação de seu primeiro romance, em sintonia com a rapidez e o fluxo constante de informações da sociedade atual, pode ser analisado como evidência da “urgência” que Karl Erik Schollhammer (2009) diagnostica na ficção brasileira contemporânea. Segundo ele, a escrita se faz urgente, tanto do sentido de ser produzida e divulgada sem demora e de maneira imediatista, quanto no sentido de ser uma escrita que se “impõe de alguma forma” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 11).

Cabe destacar ainda que, a urgência contemporânea seria evidenciada, no texto, pelo uso de formas breves e híbridas, pela linguagem curta e fragmentada e pela proximidade com o gênero crônica (SCHOLLHAMMER, 2009, p.14-15); características apontadas pelo crítico e observadas tanto nas postagens feitas por Averbuck, quanto em seus breves romances, com capítulos curtos e linguagem direta.

Assim como aconteceu com *Máquina de Pinball*, os leitores do *blog* também acompanharam todo o progresso da escrita de *Vida de gato*, até a sua conclusão em outubro de 2002. Ao longo deste período as divulgações de trechos do novo livro voltaram a acontecer; assim como um procedimento que pode ser identificado tanto no processo de escrita deste romance quanto no romance de estreia, mas que ainda não foi aqui analisado, trata-se da inserção de textos do *blog* nos romances. Uma leitura cotejando os textos publicados no *Brazileira! Preta* com os primeiros romances de Averbuck revela que há alguns intertextos que fizeram esta migração de suporte e contexto. E, ao contrário do que já se analisou anteriormente, não havia nenhuma

indicação ao leitor-internauta de que aquela postagem reproduzia ou divulgava um trecho do livro.

Em algumas dessas postagens sem indicação precisa de que o texto seria um trecho do livro, ainda é possível que o leitor atento desconfie da voz narrativa com a qual se depara no ato da leitura, como no seguinte trecho:

Vem logo, meu querido, não demora, tenho sede, tenho sono, quero dormir ao teu lado. Acorda desse pesadelo e corre para mim. O mundo está vazio. [...] O vazio está apertando, quero muito te ver sorrindo, te ver bem, brilhando de novo. Você não nasceu para ser pano de chão. Não, você não fica bem nesses trapos, troque já de roupa, lave o rosto, calce as botas, beije a Esperanza e vamos abrir um vinho. De pé, agora. Pode pisar em mim para levantar, se quiser. Ninguém vai deixar o namorado da *Camila* atirado, devastado, debulhando-se em lágrimas. Avisa quando estiver pronto, vou estar esperando no carro, escutando um rôque e fumando um cigarro [...]. [grifo meu] (AVERBUCK, in: *Brazileira! Preta*, 21 de maio de 2002)

Neste trecho em primeira pessoa tende-se a associar a voz narrativa com a sua figura autoral; no entanto, uma única vez essa expectativa é desestabilizada, quando a narradora refere-se a si mesma na terceira pessoa, revelando a sua identidade: “Ninguém vai deixar o namorado da Camila atirado, devastado, debulhando-se em lágrimas” (*idem*); ou seja, apesar de não haver nenhuma indicação externa ao texto, há esta pista de que se trata de uma experimentação ficcional, pista esta que se confirma quando este mesmo trecho é encontrado no terceiro capítulo de *Vida de Gato*.

Em outros trechos, no entanto, não se nota nenhuma indicação para o leitor do blog de que aquela postagem se trata de uma divulgação de trechos dos livros<sup>7</sup>. Assim, o texto intitulado “Desert flowers blues”, de 10 de agosto de 2003, no qual a autora faz uma exaltação passional ao amor que sente por Arturo, mesmo que ele não seja correspondido, aparecerá, praticamente, na íntegra no final do oitavo capítulo de *Vida de Gato*; as duas únicas alterações são: a omissão da conjunção coordenativa explicativa porque que iniciava a postagem e a substituição do nome Arturo por Antônio, o amor não correspondido de Camila – narradora-personagem do romance.

---

<sup>7</sup> Este mesmo procedimento de escrita já aparecia em *Máquina de Pinball*, como exemplificação uma das postagens de 16 de setembro de 2001, sobre a festa dada para arrecadar móveis, em um dia que havia jogo da seleção brasileira masculina de futebol e a qual só compareceram cinco pessoas, bem como sobre o porre que ela tomou depois da festa fracassada aparece quase que integralmente nos três últimos parágrafos do décimo capítulo do livro.

É possível notar, ainda, que em alguns casos a relação de intertextualidade entre o blog e os romances se opera de forma implícita. Portanto, ainda que os textos se diferenciem, um leitor de ambos os suportes pode recuperar o contexto e estabelecer relações entre episódios reais e aqueles apresentados como ficcionais. Por exemplo, ao se mudar da casa da Rua Purpurina, para, temporariamente, viver no apartamento de um amigo que ficaria fora por alguns meses, Averbuck escreve no blog:

A casa nova é foda. Me sinto na torre mais alta de um castelo. Olho pela janela, milhares de prédios e casinhas e crianças brincando no quintal das casinhas. Não tem sol. Só para elas, só na rua.

[...]

*Meus gatos logo se juntarão a mim. Meus filhos queridos que estão na creche da Tia Gisele. Eles estão bem e gordos. Ela disse que o Joo abre todas as portas e mia muito. Meu amor felpudo deve estar com saudades. Eu também morro de saudades, minha vida fica vazia sem ele. [grifos meus] (AVERBUCK, in: *Brazileira! Preta*, 12/07/2002)*

Logo, ao ler no romance um episódio que se espelha na mudança da autora, mas vivida pela personagem, é possível construir paralelos entre elas:

Meus gatos ficaram na creche da *Tia Gisele*, uma veterinária gente fina que resolveu me ajudar e cuidar deles enquanto eu não tivesse uma casa.

[...]

*Um amigo surgido do nada disse que ficaria três meses fora e perguntou se eu não queria cuidar de seu apartamento perfeito, limpinho, sem goteiras, de paredes brancas, telefone, porteiro, vista e armários embutidos, bem pertinho do metrô. Longe do meu bar, mas perto do metrô. Longe da minha Vila, mas em outra Vila também legal. Não estava em condições de dizer um não. [grifos meus] (AVERBUCK, 2004, p. 79).*

Evidentemente, tais procedimentos de intersecção entre os textos publicados online e aqueles publicados nos romances, segundo a lógica de recortar e colar, típica da era digital, acarretaram diferentes interpretações e consequências. Resumidamente, podemos destacar entre essas consequências, a confusão, muitas vezes incentivada, entre a figura autoral, Clara Averbuck, e a narradora-personagem-protagonista, Camila Chirivino, bem como entre o caráter autobiográfico e referencial de um texto em oposição à defesa de uma leitura ficcional e literária para o mesmo texto, mas em outro

suporte. Tal confusão, foi, à princípio, bem explorada pela autora, assim no final de *Máquina de Pinball* há uma espécie de advertência aos leitores:

Escrito entre julho e dezembro de 2001, passando por São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Londres, porque a autora vendeu o corpo para comprar um laptop carinhosamente apelidado de notebuck. É mentira, mas é tudo verdade. Qualquer semelhança com a realidade não terá sido mera coincidência. Dúvidas, consulte um advogado. (AVERBUCK, 2002, p. 79)

Por fim, vale ainda ressaltar que tanto a divulgação de trechos inéditos, quanto a inserção no livro de textos originários do blog ou a intertextualidade implícita entre obra impressa e textos que circulavam em veículos online de comunicação acabam exigindo novas posturas do leitor diante de tais textos e das novas incumbências do autor sempre atuante, exposto e “acessível”. Portanto, a internet não resulta apenas em novas formas de produção, divulgação, circulação de literatura, mas novas possibilidades e formas de leitura.

### Referências bibliográficas

- AVERBUCK, Clara. *Cidade grande no escuro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Das coisas esquecidas atrás da estante*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Máquina de pinball*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Vida de Gato*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Brazileira!preta* (blog). Disponível em: <<http://brazileirapreta.blogspot.com.br>>. Data de acesso: 20/10/2016.
- AZEVEDO, Luciene. “Blogs: a escrita de si na rede de textos”. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 44-55, jul./dez. 2007.
- BIRMAN, Daniela. “Literatura, impressa e internet: o autor, o leitor e a mediação que se quer invisível”. *Revista Línguas & Letras*. Cascavel, v. 14, n. 27, jul./dez. 2013.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Coleção contemporâneos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- VIEGAS, Ana Cláudia. “Diários na rede – escrita contemporânea entre vida e obra, tela e página”. *Matraga*. Rio de Janeiro, ano 12, n. 17, p. 141-55, jan./dez. 2005.



## ESPAÇOS E IMAGINÁRIOS: A FORÇA POÉTICA DAS ÁGUAS NA PRODUÇÃO ROMANESCA DE CARLOS BARBOSA

Joseilton Ribeiro do Bonfim (UNEB/PPGEL) <sup>1</sup>  
Carlos Augusto Magalhães (UNEB/PPGEL – Orientador)

**Resumo:** Apresenta-se neste estudo, o Sertão das águas do São Francisco a partir da problematização dos conceitos de regionalismo e ideário sertanejo, percebidos a partir da análise da produção romanesca do autor baiano Carlos Barbosa. Como fundamentos teóricos embasamo-nos em: Ligia Chiappini (1994, 1995), Juliana Santini (2011, 2014), Gilbert Durand (2012). O estudo constata como a água redimensiona o espaço sertanejo, tornando-o plurissignificativo e como a presença marcante do elemento aquoso rompe as fronteiras regionais e mostra a universalidade da produção romanesca de Carlos Barbosa, a qual se insere num novo sentido de regionalismo.


**Palavras-chave:** Carlos Barbosa. Sertão das Águas. Rio São Francisco.

A força que emana das águas inspira, possibilita a produção romanesca de Carlos Barbosa. O Velho Chico permite uma abordagem poetizada dos dramas vividos por Daura e Gero. Águas maleáveis, voláteis que permitem a percepção de outro espaço, ressignificado e reconhecido como um lugar de gente! E neste sertão, o Velho Chico, às vezes, sereno, outras tantas ligeiro, segue caminhos incertos ladeado por altos barrancos. Nas grandes cheias, rompe as barreiras e alaga as terras que o margeiam. Terras – durante muito tempo, secas – tornam-se férteis, o que permite aos beiradeiros o cultivo, a continuidade da vida. O rio é sinal de vida em meio à seca sertaneja. Suas águas transformadas em literatura nutrem um imaginário aquático de percepções peculiares que partem das superficialidades às profundezas. Neste transitar do raso ao profundo, daremos continuidade à nossa viagem. Com nossas trouxas novamente refeitas, é hora de buscar dentro delas cada imagem revelada, ocultada e mostrada na produção romanesca de Barbosa, que faz referência ao elemento aquático.

Enredos marcados por tragédias familiares e dramas humanos se amenizam ou se intensificam com a presença deste elemento, a água, cuja ausência é quase sempre apontada como o motivo do sofrimento no sertão. Partiremos das recorrências mais significativas, aquelas que avistam um possível imaginário das águas. É nesse imaginário que se ancora a produção literária de Carlos Barbosa. Essa apropriação, além de ser percebida ao longo das narrativas, é citada em uma entrevista concedida ao jornal

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras (UNEB), Especialista em Estudos Linguísticos e Literários (UNEB), Mestre em Estudos de Linguagem (UNEB). Contato: jodobonfim@hotmail.com.



*Tribuna do Brasil*, ao falar sobre *A dama do Velho Chico*: “Quis falar de dois irmãos que se amam acima do que é considerado normal e ambientar a trama na minha terra, em **minhas águas**” (BARBOSA, 2002, p. 3; grifos nossos).


Através das narrativas, somos levados a contemplar as águas do Velho Chico juntamente com Daura e Gero: águas que se apresentam de diferentes formas e proporcionam os mais variados devaneios e percepções. São essas águas, agrupadas e percebidas em diferentes pares, que permitem a construção do imaginário aquático da produção de Carlos Barbosa. Ao trabalhar com esse jogo de imagens divergentes do mesmo elemento, vamos ratificar os conceitos de Bachelard sobre a imaginação formal e a material: superfícies e profundezas. Vanessa Maria Brasil, em artigo intitulado “Tantas águas, quantas histórias, diferentes narrativas: o São Francisco dos viajantes”, apresenta a dualidade das águas do São Francisco.

O imaginário acionado pela produção de Barbosa organiza-se como uma espécie de leque, que sustenta, sobrepõe e movimenta as formas. Como nos diz Bachelard (2013, p.12): “[...] a água já não é apenas um *grupo* de imagens conhecidas numa contemplação errante, numa sequência de devaneios interrompidos, instantâneos; é um *suporte* de imagens e, logo depois, um *aporte* de imagens, um princípio que fundamenta as imagens” (Grifos do autor).

Não apenas como um mero suporte para as demais imagens, a água, em Barbosa, é elemento fomentador e motivador das demais imagens. Os devaneios aqui apresentados se caracterizam pela contemplação primeira, que vê nas águas o suporte no qual outras imagens são sobrepostas. Ao longo das narrativas, no entanto, vamos perceber que é a água que conduz e que subsidia a percepção de outras imagens.

Os dois protagonistas de Barbosa atuam como sonhadores ligados à matéria. Impelidos pelo imaginário a abandonar o porto, após longos momentos de apreciação, viverão acontecimentos que mudarão os rumos de suas vidas. Passemos agora a acompanhar os passos de Daura e Gero em suas travessias, as quais transpõem o campo físico e permitem um ultrapassar de limites, de fronteiras, sempre marcado com a presença da água. O estado de contemplação é rompido, Daura e Gero são impelidos a fazer travessias.

Ao se atravessar os espaços físicos, a transitoriedade de caminhos incertos e, às vezes, duvidosos e desafiadores, torna-se possível perceber a maneira como as águas e




os elementos que lhe são relacionados surgem nesses caminhos. Estes, como a água, não seguem linearidades; tortuosos, levam a possibilidades outras de existência. Os sertanejos que protagonizam tais travessias se constroem à medida que cruzam espaços físicos, mas que transcendem limites fronteiriços entre o “real” e o imaginário. Nesta perspectiva, acompanharemos as travessias de Daura que, no cruzar de caminhos, desperta desejos. Estes, por sua vez, desencadeiam tragédias que dizimarão toda a sua família. Por fim, as travessias de Gero são marcadas pela presença da água, em sua transição de menino a homem.

Em suas travessias, Daura desperta os olhares que a desejam, tendo seus caminhos entrecortados pela água em sua condição maleável e úmida. A primeira travessia se constrói a partir da chegada da família de Daura da roda de São Gonçalo, realizada em virtude da promessa feita para que chovesse no sertão. O calor era intenso naquela noite, a sertaneja levanta-se para lavar os pés.

Daura enterrou a caneca de asa no pote e sentiu a água morna beijar seus dedos. O pote tomava sol durante o dia e de noite a água estava invariavelmente aquecida, quase pronta para o lava-pés. [...] O vestido de festa começou a dar comichão em Daura. Calor, suor e pó da estrada. De repente sentiu a necessidade urgente de se banhar. O contato com a água do pote funcionou como uma ordem. (BARBOSA, 2002, p. 71).

Segundo Bachelard (2013, p. 36), “[...] a água evoca a nudez, a nudez natural pode conservar uma inocência. [...] o ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa”. O contato com a água determina a ação de se banhar, evoca a nudez. Daura, ao tirar a roupa, teme ser vista por alguém, mas, em sua inocência, não imaginava ser observada de longe. Ao analisar a cena de banho da sertaneja atrelada às colocações de Bachelard, percebe-se que há uma erotização, devido à maneira como a água escorre enquanto lava o corpo:

A água molhou os cabelos e a face, correndo um fio solitário pelas costas de Daura. Um leve arrepio. Encheu outra caneca e a entornou direto no rosto. Desta vez a água escorreu pelo queixo, seios, barriga e encharcou a calçola. Outro arrepio a sacudiu. A terceira caneca trouxe mais água agora dividida entre as costas e o peito. (BARBOSA, 2002, p. 71).




Daura, como um ser que, aos poucos, materializa-se como uma imagem erotizada tem seu corpo revelado pela ação da água. Não há aqui, a imagem do ser a sair da água, como apontou Bachelard, mas temos a imagem nítida de uma mulher que, ao colocar seu corpo em contato com a água, revela-se sedutora. A nudez, até então inocente, amplifica-se e ascende o desejo de quem observa. A água em seu estado constante de queda e de obediência à gravidade, sempre caindo, escorrendo, passeia pelo corpo de Daura como se fosse o leito de rio, com altos e baixos.

A água, ao percorrer o corpo de Daura, transmuta-se no desejo de Agenor. Após ter, diante de si, aquela visagem, Daura nua, sob a luz do luar, nunca mais consegue tirá-la da cabeça. Agenor experimenta o efeito de observar Daura. Ela se movimenta: “banhando”, “esfregando”, “secando”. O vaqueiro permanece estático, passivo, diante da cena. Enquanto a jovem se exhibe de maneira fascinante e encantadora, ele se sente invadido por um desejo, uma paixão, e faz planos para ele e a linda jovem. A travessia aqui percebida se mostra a partir da revelação da nudez de Daura aos olhos de Agenor. A água surge como elemento motivador, que evoca o despir e a exposição da dama. A visualização do corpo nu acende um desejo que terá como consequência uma série de outros fatos e possibilitará novas travessias.

Nessa perspectiva, a viagem surge para a família de Daura com um duplo significado. De início, todos gozam do prazer de embarcar em um vapor, privilégios de poucos, para, em seguida, sentir a dor da perda, a morte de Dualdo. A viagem possibilita as alegrias do deslocamento, de conhecer novas terras, mas também reflete um deixar para trás os tormentos que Daura guarda em sua memória, após Agenor tê-la visto nua. Esquecer, lembrar, conhecer, essas são as possibilidades que a viagem oferece a Daura. Esquecer as angústias e o medo da exibição do corpo ao vaqueiro; lembrar os bons momentos sobre as águas; e conhecer a dor da morte e o tio Avelino.

Desde aquela viagem, a sertaneja passou a viver sob a tutela do tio Avelino, aquele que roubaria os melhores anos de sua vida. Apesar das desgraças acontecidas, o vapor é ainda o único elemento capaz de proporcionar a Daura um alívio, um sonho. Sabemos que os grandes barcos encantavam e contagiavam os ribeirinhos com o sonho de dias melhores. Com Daura não era diferente. No seu imaginário, o vapor era um ser amado e inclassificável. O vapor representava para Daura muito mais que a *chance* de uma nova realidade.



A personagem, em sua condição de Dama que intitula o primeiro romance, revela em suas andanças o Sertão dos apoteóticos vapores. É na imaginação da sertaneja que se realiza nosso primeiro contato com o universo do sertão. À beira do rio, perdida em seus devaneios, a sertaneja constrói um mundo imaginário, que nos coloca, pouco a pouco, diante do mundo sertanejo, transformado em literatura.


Daura imaginou um vapor na curva do rio. A proa escura, a cabine alva do piloto no alto, as luzes a pontilhar o contorno do barco, a chaminé suja brotando lentamente por detrás do pontal da ilha do Barreiro. Uma estranha invasão férrea a perturbar a paragem. (BARBOSA, 2002, p. 11).

O Sertão dos vapores é evidenciado pela estreita relação de Daura com o vapor. A nossa dama carrega, em sua *persona*, uma percepção coletiva deste Sertão que se constrói:

Acocorada na beira do rio, Daura não chegou a indagar-se sobre qual vapor seria [...] a imagem diluiu-se no lusco-fusco da manhã nascente. Mas foi o suficiente para sentir uma contração alongada no coração. [...] Sabia que era pura fantasia. (BARBOSA, 2002, p. 11)

A cada despontar do vapor nas águas do Velho Chico, o coração do ribeirinho era impactado, invadido por sensações inexplicáveis, uma mistura de realidade e fantasia. Aquele levante de luzes e sons agitava a parte mais interna do sertanejo, mexia com a alma, acelerava os ritmos biológicos, “[...] dava febre. Era o que Daura sentia só de pensar” (BARBOSA, 2002, p. 12). Daura, jovem ribeirinha, desperta paixões, sentimentos até então desconhecidos por ela. Em meio a um misto de fantasia e realidade, torna-se devota, amante do vapor. Um apego profundo é gerado no coração da moça por aquele ser prodigioso. O deslumbre do gigante das águas são-franciscanas a envolve e seduz; cada som produzido por seu apito gera palpitações descompassadas, é a doce melodia que embala e acelera o coração da sertaneja.

O fascínio despertado pelo vapor é tão intenso que a sertaneja o recria em sua imaginação. Essa admiração pelos grandes barcos se estendia a toda população de Bom Jardim e pelos demais portos onde o vapor atracava. Barbosa recria o deslumbre dos ribeirinhos pelo vapor, apresentando a quebra da rotina dos beiradeio. Não importava a




idade ou o que estivessem fazendo, tudo era deixado para trás. O porto era o destino de todos. O apito que anunciava a atracação servia como um chamariz.

A profundidade do grande rio assustava os homens, mas se tornava inexistente diante da tamanha engenhosidade do vapor, capaz não só de transportar novidades por todos os cantos do País, mas de encantar seres que o viam como um mensageiro de mundos diversos. O vapor era um herói sertanejo que tinha o condão de acelerar os ritmos do lugar em que aportava, trazendo esperança para vidas cansadas e sedentas. O sonho de Daura concretizara-se em uma viagem a Bom Jesus da Lapa juntamente com sua família. Para o sertanejo, viajar até Bom Jesus da Lapa era uma experiência inesquecível; era a possibilidade de estar mais perto de Deus, de se reconciliar com Ele e de alcançar graças e agradecer milagres.

No caminho de tanta alegria, sucedem tragédias. A morte do pai de Daura, Dualdo, desencadeia uma série de mortes que dizimam a família sertaneja. O sonho da moça tornou-se um pesadelo. A viagem tão sonhada e desejada por ela e seus familiares os conduz a conhecer a morte. Logo depois, as trágicas lembranças desaparecerão, e a jovem amante se lembrará dos bons momentos vividos: “Daura sorriu ao lembrar da viagem de vapor que fizeram até a Lapa. Meses se passaram e a cada dia sua memória burilava cada cena, fazendo-as mais coloridas, mais vívidas, menos dramáticas” (BARBOSA, 2002, p. 14).

As lembranças da viagem levam a sertaneja a sorrir. As tragédias vividas também vêm à memória da moça, mas são superadas pela presença mítica do vapor; os dias se passaram, mas as boas recordações permaneciam vivas, pintadas de novas cores. As trágicas lembranças são transformadas em agradáveis acontecimentos.

À beira do rio, a dama contempla a beleza das águas, sentia febre só de pensar na chegada do vapor. Livre do devaneio que a faz ficar submersa em uma imagem de um vapor que se materializa em seus pensamentos, Daura volta à sua rotina de moça beiradeira: o carroto de água do rio até sua casa. “Pegou a lata vazia. Com o fundo da lata, executou uma série de movimentos concêntricos revolvendo o leito do rio. Afastando sujeiras, limpando a água. Mergulhou a lata no rio” (BARBOSA, 2002, p. 15-16). O devaneio se quebra com o nascer da manhã e traz Daura de volta à sua realidade, a mãe aguardava a água para os afazeres domésticos. Sobre a cabeça, coloca a rodilha, e, sobre esta, a lata d’água.




Com a lata d'água na cabeça, inicia-se a travessia da beira do rio até a sua casa. Ao pegar a água do rio e transportá-la, Daura, nesse momento, seria o próprio leito do rio. Ela transpõe o rio para outro espaço, à medida que atravessa o caminho, é ultrapassada pela água. Sobre a cabeça, retida no espaço de uma lata, a água seria o senhor da cabeça, ou seja, da vida de Daura. Nessa travessia, outros elementos sertanejos vão se revelando. “Tomou decidida o caminho de casa. O andar oscilante, como se executasse malabarismos circenses para não deixar a lata cair. [...] No instante em que Daura assomou no alto do barranco, ele a viu” (BARBOSA, 2002, p. 17). Da casa de Daura até o rio, faz-se uma travessia diária entre a necessidade e o perigo. O vai e vem da lata na cabeça, o contorce do corpo para a lata seguir quieta, representa uma linha inconstante que Daura, mesmo sem saber, atravessa quase diariamente.

Nessa travessia, Daura terá seu caminho interrompido. De longe, está sendo observada por um dos três homens que a desejam. O andar oscilante e a busca pelo equilíbrio da lata sobre a cabeça representam as incertezas do caminho. O corpo se entorta para a lata ficar reta. Em meados da travessia, aterrorizada pela figura que se apresenta à sua frente, Daura deixa a lata cair: “A lata bate no chão de uma só vez. Pou! Em seguida, ouviu-se um chuá ligeiro no esparramar da água pela terra” (BARBOSA, 2002, p. 29).

A queda da lata e o derramar da água é como se fosse a quebra definitiva do devaneio, no qual Daura estava envolvida. Com o cair da lata, Daura se depara com uma ameaça à sua frente: Avelino desejoso por seu corpo. O tio louco e apaixonado não contém o desejo que o invade: “[...] a enchente apaixonada que o tomava transbordaria e avançaria sobre a única peça preciosa que reconhecia existir em Bom Jardim. E a destruiria, inevitavelmente”. (BARBOSA, 2002, p. 24). O desejo de Avelino é comparado a uma enchente que, sem controle, inunda e leva destruição por onde passa. Daura seria a grande vítima dessa enchente de desejos que toma Avelino.

A paixão de Avelino pela sobrinha surgira como faísca e, em poucos instantes, transformara-se em labaredas de fogo a exaurir todo o seu ser. Era como lavas de vulcão a escorrer, anulando todos os princípios morais; arrancando-lhe a consciência, levando-o a desgraçar a vida da moça que lhe pedira a bênção de cabeça baixa e logo penetrara em sua mente, atiçando-o para uma volúpia impetuosa. Tal paixão consistia em um



desejo excessivo e ardente de possuir a sobrinha, uma necessidade de consumir os desejos carnis mais libidinosos.


Enquanto é subjugada à loucura do tio, Daura deseja retornar ao vapor: “Então talvez fosse melhor escorregar para trás. Voltar para o rio, se atirar nas águas. Quem sabe pegar o vapor, viajar no sonho” (BARBOSA, 2002, p. 30). No momento em que se vê em apuros, o rio, as águas e o vapor surgem como meio de salvação. Os elementos sertanejos se colocam como aqueles que fazem parte do imaginário do ribeirinho, sendo desejados, almejados. Chevalier e Gheerbrant no *Dicionário de Símbolos* (2015) apresentam a água com três possíveis significações simbólicas: fonte de vida, meio de purificação, centro de renascimento. Aqui, vemos a água como um elemento desejado que possibilita o renascimento de Daura através do mergulho no São Francisco e um embarque no vapor. O rio seria seu refúgio, o vapor a levaria de volta a um sonho, e as águas a fariam renascer. Muitas são as travessias de Daura por esse sertão, e, em cada uma delas, revelam-se partes desse espaço geográfico e imaginário.

Em *Beira de rio, correnteza*, temos as travessias de Gero, sertanejo em plena adolescência que conhece os prazeres no seio de Liana, o rito de iniciação que permite ao garoto deixar para trás o menino “matusquelo”, como era chamado por todos ali. Barbosa apresenta a água como elemento simbólico nessa travessia. Ponto marcante da narrativa, o encontro entre Gero e Liana acontece quando o garoto, para fugir de uma boiada, salta o muro do quintal da moça.

Era preciso sair da frente da boiada, muito parecida com uma enxurrada poderosa, daquelas que derrubavam muros arrancavam pedaços de calçada nos tempos de chuva forte ou enchente bravia. Gero atirou-se sobre o muro de uma das casas, fincou pés e mãos em gretas e saliência e, em segundos, alcançou o topo, dali saltando de imediato para o quintal. (BARBOSA, 2010, p. 32).

Diante da boiada, Gero pensa rapidamente e decide saltar o muro. A água aparece aqui em forma de enxurrada poderosa que tudo arrasta, simbolizada pela boiada que avança na direção de Gero. Saltar o muro é o primeiro passo de sua travessia, representa deixar o perigo e se lançar em possibilidades de salvação. A moça fixa o olhar no garoto, chama-o e, demoradamente, cuida dos ferimentos ocasionados pela queda. Ao se deparar com Liana, inicialmente, assusta-se, mas é ela quem cuida de seus ferimentos.





“Vamos limpar esses arranhões que podem virar feridas feias, fica de pé aqui na minha frente, assim, não se envergonhe nem tenha receio de gemer, pois o álcool queima um pouco” (BARBOSA, 2010, p. 33). Delicadamente, Liana cuida dos machucados de Gero, que, a essa altura, tenta “[...] firmar-se no chão da cozinha, bambo, sentindo a correnteza do rio a lhe arrastar os pés” (BARBOSA, 2010, p. 33).


A correnteza surge aqui como uma força motriz do desejo de Gero. Diante da moça, Gero sente-se inseguro. O chão foge-lhe aos pés como que arrastado pela correnteza. Nessa passagem, o fluir do rio simboliza as incertezas do garoto, temeroso do que venha de fato acontecer. Salvou-se da enxurrada de reses bravias, para se lançar em um território incerto. Os fatos vão se sucedendo e Gero sente-se perdido, com os pés a bambearem, buscando uma possível firmeza no chão que se faz em dúvidas.

O desejo de Gero vem do mais profundo de seu ser, das esquecidas cacimbas que lançam sangue por entre nervos e canais cavernosos, o que faz seu sexo rebelar-se; torna-se visível por meio de sua ereção, que, inicialmente, deixa-o desconcertado, mas seria esse desejo expressivo que o faria saltar aquele muro inúmeras outras vezes, até fazer a tão difícil travessia. Os leves toques de Liana escavam as profundezas da alma de Gero e fazem o seu desejo transbordar, como uma enchente que invade lugares até então enxutos.

Simboliza-se o trajeto do garoto até o quarto no qual Liana se encontra, como se ele estivesse atravessando um rio. Gero é apresentado como um exímio nadador e, nesta travessia, fica evidente o deixar para trás o menino e, ao alcançar a outra margem, encontrar um novo Gero, feito homem.

Precisava manter o nariz fora d'água, precisava nadar e concluir a travessia, não podia olhar para trás; lá ficara o menino Gero, saltador de muros, ledor de livros estranhos, perdedor no jogo de gudes, fujão de brigas [...] precisava concluir a travessia, bater braços e pernas, respirar, nadar até o porto, onde sabia esperá-lo Liana. Nadou, nadou, nadou. (BARBOSA, 2010, p. 105).

O nado representa um esforço contra a própria matéria aquosa, que, apesar de líquida e maleável, torna-se densa e pesada, exigindo do nadador um extremo esforço. Era preciso coragem para o garoto atravessar a sala e chegar até o quarto, o porto no qual estaria Liana, a mulher desejada que o encanta e seduz. A figura do nadador é vista




por Bachelard (2013, p. 169) como aquele que vence sobre as águas: “Na água, a vitória é mais rara, mais perigosa, [...]. O nadador conquista um elemento mais estranho à sua natureza. O jovem nadador é um herói precoce”. O perigo diante de um rio a ser atravessado e as incertezas do que poderia ser encontrado ao longo do caminho tornam a travessia sobre as águas mais “perigosa”.

Sobrepôr-se às águas é colocar-se diante de uma força pulsante, que corre, desvia o caminho, é indomável. O estado de travessia em que Gero se encontra caracteriza-se como desafiador, diante de uma possível iniciação sexual. Era preciso domar a força das águas para, enfim, mergulhar no rio de prazer que Liana lhe proporcionaria. O embate da força física do garoto com a densidade aquosa, aqui metaforizada, encontra respaldo na imaginação material alimentada pelas águas. Ao deixar as formas contemplativas e se debruçar sobre a imagem da substância, a água torna-se, em Barbosa, a força material que emana a transitoriedade do ser. E Gero está em trânsito, o desafio de atravessar as águas simbólicas faz uma metamorfose: deixa-se o garoto para trás.

Gero se dirige ao desconhecido, e ali estava ele, no “meio do rio”. “Gero era sabedor de que meio-do-rio não dava pé. Por isso, não podia interromper o nado um instante sequer se quisesse completar a travessia” (BARBOSA, 2010, p. 199). Deixar para trás o menino era doloroso, neste trânsito de identidade marcado por dor e prazer, o garoto sertanejo se vê desafiado. Diante da imensidão, não era possível voltar. E Gero, com todas as forças, chega enfim à outra margem. E Liana à sua espera, conclui a tão desejada travessia.

**Beije** essa boca suculenta, porejante... **Caldeira** de vapor, sim... **Volte** ao ventre... **Revolte-se**... **Ache**, acha, a racha!... **Tome** posse do meu ventre e **fuça**, **escave**... Meu terreno, meu desgosto, esse fosso... **Refocile**... **Tome** do meu ventre os goles... **Mergulhe**, **bamburre**, **nade**... [...] a prancha atirada ao solo... **O vapor a se soltar do cais**... **Os apitos**... **As maretas fugidias e roçantes**... Batem e voltam... Entram e saem... Despejos e despojos... Choro e riso... **Roce!**... Vai mocinho!... Vem... Consinta, meu anjo, que eu agora go... go... goze... (BARBOSA, 2010, p. 108; grifos nossos).

Liana é quem conduz Gero pelos regatos e poços do prazer. Ela ordena, e ele, como bom aprendiz, obedece-lhe. O fogo da caldeira que move o vapor sobre as águas é agora símbolo do prazer e do desejo de Gero e Liana. É preciso deixar o porto e embarcar nessa travessia prazerosa. Gero não só faz a travessia como mergulha e nada



naquele poço de mornágua. Os apitos são os próprios gemidos e delírios do ato sexual. As ‘maretas fugidias’ são os movimentos frenéticos, que vão e vêm entram e saem e conduzem os amantes ao ápice. O prazer é uma mistura de dor e satisfação expressas pelo choro e pelo riso.

A descrição do ato sexual é feita com a erotização de elementos remissivos ao hídrico. O autor é movido por uma força imaginante que lhe permite apropriar-se das mais diferentes formas da água, tornando-a elemento motivador de sua escrita. Essa apropriação ultrapassa as formas convencionais, facilmente perceptíveis e revela a materialidade substancial da água como elemento literário. Essa condição permite que a água se torne um desencadeador de outras imagens, um aporte imagético. O imaginário da água, revelado através da produção romanesca de Carlos Barbosa, faz-se através desse deslocamento de percepções.

A cada imagem criada por Barbosa, a água é revelada como matéria substancial de sua produção literária. As águas do São Francisco se tornam poesia e revelam a importância da água para a cultura sertaneja, não apenas como matéria, mas também como elemento simbólico, capaz de se circunscrever em uma memória coletiva motivada por uma sensibilidade imaginária. As travessias de Daura e Gero mostram como a força imaginante da água desponta imagens para além da percepção superficial. Mergulhados nas profundezas de representações diversas, para eles, a água torna-se parte integrante e reveladora de ações e sentimentos humanos. Ultrapassar as formas perceptíveis do elemento revela como o autor se coloca em ação à imaginação material. A ligação e a evocação da matéria não são apresentadas como suportes de imagens que se sobrepõem, mas como aportes que se desencadeiam em um imaginário aquático amplificado. As águas evocam, retomam significações diversas e, em Barbosa, tornam-se amplamente significativas e reconfiguram o ideário de sertão. O Sertão das águas se mostra, revela-se por entre maretas e corredeiras.

## Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- BARBOSA, Carlos. *A dama do Velho Chico*. Rio de Janeiro: Bom texto, 2002.
- BARBOSA, Carlos. *Beira de rio, correnteza: ventura e danação de um salta-muros no tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2010.
- BARBOSA, Carlos. *O chão que em mim se move*. Guaratinguetá, São Paulo: Penalux, 2016.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 28.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p.153-159, 1995. Disponível em: < <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989> >. Acesso em: 17 jul. 2016.
- CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Unicamp, 1994. v.2, p.665-702.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte, 2012.
- DIEGUES, Antônio Carlos. Água e cultura nas populações tradicionais brasileiras. In: ENCONTRO INTERNACIONAL: GOVERNANÇA AS ÁGUA, 1., novembro de 2007, São Paulo. Anais... São Paulo, 2007. p.1-19.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 4.ed. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: WMF: Martins Fontes, 2012.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy. Densa correnteza de poesia e drama. *A Tarde*, Salvador, p. 5, 12 jun. 2010.
- FRAGA, Myrian. A dama do Velho Chico. *A Tarde*, Salvador, 9 fev. 2003. Linha D'Água, p.3.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- PELLEGRINI, Tânia. Regiões, margens e fronteiras: Milton Hatoum e Graciliano Ramos. In: \_\_\_\_\_. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008. p. 117-136.
- SANTINI, Juliana. A formação da literatura brasileira e o regionalismo. *O Eixo e A Roda*, Belo Horizonte, v.20, n.1, p.69-85, 2011. Disponível em: < [http://www.academia.edu/255695/A\\_Formação\\_da\\_Literatura\\_Brasileira\\_e\\_o\\_regionalismo](http://www.academia.edu/255695/A_Formação_da_Literatura_Brasileira_e_o_regionalismo) >. Acesso em: 14 jun. 2016.
- SILVA, Wilson Dias da. *O Velho Chico: sua vida, suas lendas e sua história*. Brasília: CODEVASF, 1985.
- VASCONCELOS, Cláudia Pereira. *Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana*. Salvador: Edufba, 2012.

## O LUGAR DA MEMÓRIA MARGINAL NA POESIA HAGIOGRÁFICA DE CACASO<sup>1</sup>

Maria Fernanda dos Santos (UNICENTRO)

Maria Salete Borba (UNICENTRO)

**Resumo:** A partir da obra poética de Cacaso, integrante do Movimento Poesia Marginal ou Geração Mimeógrafa, reunida na antologia LERO-LERO (2002), pretende-se analisar o lugar que a memória marginal ocupa (por meio da figura do anjo) em sua poesia. Em um primeiro momento, o ímpeto é investigar quais são as facetas que o anjo assume e constatar a emergência de uma escrita hagiográfica em sua lírica; buscar-se-á, em um segundo momento, compreender de que maneira a memória é resgatada dentro dos poemas de Cacaso. O conceito de memória que permeará esse trabalho é “memórias marginais” de Michael Pollak em “Memória, Esquecimento, Silêncio” (1989), que diz respeito às memórias subterrâneas, marginalizadas.

**Palavras-chave:** Cacaso; Hagiografia; Memória.

Neste artigo, pretende-se investigar qual é o lugar que a memória marginal ocupa na poética hagiografia de Antônio Carlos de Brito (1944-1987), mais conhecido como Cacaso, integrante do Movimento Marginal da década de 1960/1980, reunida na antologia LERO-LERO (2002).


Para tanto, busca-se mostrar de que forma ocorre a construção hagiográfica em Cacaso – como o próprio poeta anuncia em uma de suas músicas “dentro de mim mora um anjo” – através de poemas que expressam o anônimo da infância do poeta, da juventude transgressora e, principalmente, dos anos de chumbo da ditadura militar, para denotar o lugar que a memória marginal ocupa em sua lírica.

A partir desse pressuposto, para se pensar como a memória marginal se constitui, por meio da hagiografia na poética de Cacaso, na medida em que se transforma em arma de combate às repressões, silenciamento e censura da ditadura militar, dar-se-á um enfoque no artigo “Memória, esquecimento, silêncio” (1989) de Michael Pollak.

Assim sendo, com o intuito de discutir a questão da hagiografia na poética de Cacaso, abordar-se-á os apontamentos de Flora Sussekind, em “Hagiografias” (2008) buscando identificar o que na poética e na figura de Cacaso denotam uma relação direta com a figura do anjo. A tese de Sussekind (2008) é de que Cacaso teve, de certa forma, uma crítica *post-mortem* hagiográfica, primeiramente devido à sua fisionomia, a qual

---

<sup>1</sup>Esse trabalho dá continuidade as discussões feitas anteriormente, na graduação, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nilcéia Valdati. Essa nota visa agradecer a Prof.<sup>a</sup> por ter me apresentado o poeta Cacaso e pelas orientações nos anos de graduação.



possuía uma aparência franciscana com despojamento juvenil e angelical, com traços de forte apego à infância.

Indo de encontro à assertiva de Sussekind, Wilson Coutinho num obituário sobre a morte de Cacaso publicado no *Jornal do Brasil*, intitulado “O som de um anjo” informa que: “Aos 43 anos, Cacaso conservava o rosto juvenil, redondo, mantendo ainda os cabelos longos, a barba por fazer e as sandálias de couro” (COUTINHO, 1986 *apud* SUSSEKIND, 2008, p.33).

Neste sentido, Roberto Schwarz, no prefácio “Pensando em Cacaso”, do livro *O Poeta dos outros* (1988) de Cacaso, reeditado em 1997, por Vilma Arêas corrobora com este viés ao frisar o seu caráter juvenil que se mistura com traços da infância mineira do poeta, e vai além ao dizer que suas vestimentas e seu comportamento de rebeldia, inconformismo e contestação eram também características do comportamento jovem da contracultura de 1968.

Esses autores explicitam a mesma compreensão acerca da aparência do poeta mineiro, mas, além de sua aparência angelical, o que estilisticamente, em sua lírica, faz com que sua obra poética se torne “o som de um anjo”?

Atento à essa indagação servirão ainda de apoio os pressupostos teóricos de Flora de Sussekind (2008), no que tange à maneira de escrever de Cacaso, o qual facetava diversos anjos, que ora assumiam aspectos humorísticos; por vezes irônicos; mas também aspectos críticos, melancólicos e nostálgicos, que remetem desde à infância mineira do poeta até os negros dias da ditadura militar, ou seja, pode-se dizer que essa personificação resgata, por meio da aproximação da linguagem escrita com a oral, uma memória.

Em “Hagiografias” Flora Sussekind (2008), disserta acerca da palavra hagiografia, angelografia, que, normalmente, remete a seres santificados e referências sacras, no entanto, a autora busca identificar na crítica literária contemporânea brasileira, esses elementos hagiográficos. Para a autora, significa um fazer poético em que o próprio eu-lírico se enuncia enquanto anjo; ou a sociedade cria uma imagem de anjo, através da veneração ou prestígio que se dá a esse determinado poeta/autor.

No caso das hagiografias estudadas por Sussekind: Ana Cristina Cesar, Cacaso e Paulo Leminski, denominadas como “hagiografias malditas”, percebe-se que esse prestígio se dá após a morte do autor, e em Cacaso também por meio do eu lírico:

“privilegiei de propósito exemplos de vida breve, mortes prematuras, por vezes trágicas, pois este costuma ser fator preponderante nesses processos de canonização” (SUSSEKIND, 2008, p.30). Aqui a autora explicita que muitas vezes a morte prematura e trágica dá a alguns autores certa hagiografia, uma biografia com caráter angelical, sacralizando-os, mesmo que neste caso sejam elas “hagiografias malditas”, devido à vida boêmia, ou à margem que estes três poetas citados levaram.

Essa hagiografia em Cacaso fica expressa no poema “Confidência a Vila Rica”:

[...]

Quero estátua na praça  
Quero ser nome de rua.  
Que fui um homem sem erro  
No dia do meu enterro  
Quero escutar toda hora:  
Se alguma coisa sobrar,  
minha vida noves fora.

[...]


Eu vou partir, Vila Rica  
sem letra de testamento  
pois tudo que a mim pertence  
é este amor que me vence  
quer eu queira ou não queira:  
Vou ser um anjo de gravata  
num dia de quarta-feira (BRITO, 2002, p.270-271)

Cacaso faz aqui uma referência ao anjo drummondiano<sup>2</sup>, no entanto ele não será *gauche* na vida, será um engravatado em plena quarta-feira, denotando uma rotina de trabalho, um *status quo*, e ainda indicando, durante toda a construção deste poema, o desejo do eu lírico de se tornar canonizado, ser recordado pela posteridade: “Quero estátua na praça/ Quero ser nome de rua” (BRITO, 2002, p. 270).

Mas, ao mesmo tempo, essa memória que o eu-lírico pretende passar, não decorre diretamente da posição social ou da mera imagem de um sujeito de bem que ele tenta transmitir “Que fui um homem sem erro” (BRITO, 2002, p.270), pois de fato a única coisa que a ele pertence: “É este amor que me vence” (BRITO, 2002, p.270) e que nem mesmo “letra de testamento” possui, ou seja, ele é um marginal, mas deseja ser canonizado, possibilitando então, a leitura da hagiografia.

---

<sup>2</sup> Referente ao “Poema de Sete Faces” de Carlos Drummond de Andrade em *Alguma Poesia* (1930)



O fato do eu-lírico desejar tonar-se ilustre relaciona-se com as discussões levantadas por Sussekind (2008) no que tange as “hagiografias malditas”, que por meio da morte prematura resultam num processo de canonização, desejado pelo eu lírico de “Confidência a Vila Rica”.

Flora Sussekind em “Hagiografias” (2008) afirma que a figura do anjo aparecerá inserida na obra de Cacaso em diversos momentos e com diversas significações, ora ecoará o anjo torto drummondiano, ora os muitos anjos de Manuel Bandeira. Por vezes, a figura do anjo aparecerá com um aspecto de brincadeira, referências “prosaizadoras” do poeta e aspectos de religião.

A autora ainda informa que “Cacaso retrabalhava, com atenção voltada para o cotidiano em tempos de ditadura, o lirismo de Bandeira e o humor do poema-minuto modernista” (SUSSEKIND, 2008, p. 31). Por meio dessa argumentação, Sussekind esclarece que os versos do poeta marginal possuem uma linguagem próxima da oralidade num momento em que a liberdade de expressão era oprimida pela ditadura, a autora ainda informa que Cacaso possuía uma “certa informalidade de menino” expressa por meio da ironia e um “desejo de liberdade de espírito” (SUSSEKIND, 2008, p.38)


Diante desses e outros apontamentos feitos por Sussekind (2008) compreende-se que a escrita hagiográfica em Cacaso, ou seja, a figura do anjo em sua lírica, tenta anunciar o espírito de sua época. Recordando uma lenda talmúdica citada por Walter Benjamin<sup>3</sup> em que os anjos, sempre novos, eram criados para, depois de terem entoado seus hinos, deixarem de existir e se dissolverem no nada, sendo assim, a questão que se propõem é: quais seriam os “hinos” que os anjos de Cacaso aludem? E a partir desses “hinos”, buscar-se-á compreender o lugar que a memória marginal ocupa em tais poemas de Cacaso.

Nesse sentido, o conceito de memória que permeia esse trabalho é aquele descrito por Michael Pollak como “memórias marginais”, em seu artigo “Memória, Esquecimento, Silêncio” (1989), que diz respeito às memórias subterrâneas, dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, que se constroem a partir de uma transmissão oral de sua história, pois:

---

<sup>3</sup> Cf. BENJAMIN, W. Anúncio da Revista *Angelus Novus*. In: *O Anjo da História*. Organização e tradução de João Barrento. 2.ed.; 1.reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p.46





Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "Memória oficial", no caso a memória nacional. (POLLAK, 1989, p.4).

Visa-se constatar que algo similar ocorre em Cacaso quando a lírica de seus versos aproxima-se de uma linguagem oral que, com sua escrita objetiva e fragmentária, constrói um elemento de combate ao silenciamento perpetuado pelos anos de chumbo da ditadura militar, cenário em que se desdobra a obra poética de Cacaso. E assim, Cacaso inova quando age de forma contrária ao sistema opressor e insere em seus poemas uma figura angelical. Isso fica claro no poema "Obra Aberta" do livro *Na corda bamba* (1978):


Quando eu era criancinha  
O anjo bom me perseguia  
Contra os golpes de ar.  
Como conviver agora com  
Os golpes? Militar? (BRITO, 2002, p. 56)

Dentre as variadas facetas que o anjo revela enquanto figura poética da obra de Cacaso, ressalta-se aqui a forma humorística e nostálgica de abordar a questão política e a resistência antiautoritária em relação a um governo opressor. Para Sussekind (2008), essa politização será instantânea, com senso de humor ao se tratar de golpes militares: "Pois, se eficazes contra os golpes de ar, agora que se trata de outro tipo de golpe, de um golpe militar, parecem ficar sem função. E em vez de escudos de proteção, sugere-se via homofonia, a hipótese de um confronto direto: de alguma forma de militância" (SUSSEKIND, 2008, p.35)

Assim, entende-se que o recurso utilizado por Cacaso de publicar de forma marginal, ou seja, de utilizar a arte de mimeografar, é uma maneira de afrontar o mercado editorial de sua época, trazendo à tona aquelas memórias que deveriam ser silenciadas, devido à forte censura dos meios de comunicação e de expressão artística da época.

Pode-se dizer que a obra poética de Cacaso tratará daquilo que Pollak chamava de memórias proibidas, reminiscências que no afã de tornarem-se públicas só teriam voz e vez no cenário da oralidade, em Cacaso afluem na poética fragmentada:

Essa memória "proibida" e portanto "clandestina" ocupa toda a cena cultural[...] Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias



subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória [...]. (POLLAK, 1989, p.5)

“Cinema Mudo” do livro *Grupo Escolar* (1974), é um exemplo de como as memórias proibidas, vinham à tona:

### III


Vejo seu retrato como se eu  
já tivesse morrido.  
Grinaldas batem continência.  
Livre na sua memória escolho a forma  
que mais me convém: querubim  
gaivotas blindadas  
suave o tempo suspende a engrenagem.  
Do outro lado do jardim já degusto  
os inocentes grãos da demência (BRITO, 2002, p.161).

O eu-lírico no verso “Livre na sua memória escolho a forma/ que mais me convém” (BRITO, 2012, p.161) alude à memória como o único local onde é possível resgatar as experiências necessárias para transpor a obscuridade de seu tempo, pois o momento histórico não permite que ele seja livre para se expressar. Ocorre a necessidade da continência, devido à repressão da ditadura. Já, as gaivotas blindada seriam uma possível proteção ao regime ditatorial.

Tendo em vista o que fora dito, Cacaso ao trazer à tona memórias, antes silenciadas, por meio da hagiografia, não somente reivindica, reclama, mas também satiriza e ironiza o momento crítico de sua época. Por meio dessa figura do anjo se revelará uma forma humorística e nostálgica de se abordar a questão política. Contudo persiste ainda um anjo melancólico e nostálgico que enxerga seu presente a partir das lembranças do passado, como o anjo da história de Walter Benjamin, construído a partir do *Angelus Novus* de Paul Klee.

Walter Benjamin (2016) em sua nona tese “Sobre o conceito de história”, texto escrito em 1940, sob os abalos da Segunda Guerra Mundial, ao apresentar o quadro de Paul Klee, *Angelus Novus* (1920), afirma: “Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado” (BENJAMIN, 2016, p.14).

Essa figura tem o desejo de retornar ao passado, juntando os fragmentos das ruínas, no entanto é impulsionada furiosamente para o presente, pelos ventos de uma força desconhecida. Outra afirmação de Benjamim acerca do anjo da história é importante: “Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir de seus



fragmentos, aquilo que foi destruído [...] Aquilo que chamamos o progresso é este vendaval.” (BENJAMIN, 2016, p.14)

Por estas afirmações, quando se menciona que o anjo deseja juntar os fragmentos, pode-se pensar em um primeiro momento a escrita de *Cacaso*, tendo em vista a construção fragmentária que é característica da obra do poeta; em segundo lugar, o vendaval intitulado progresso, tempestade a qual o anjo de Klee tenta fugir, em *Cacaso* é correlato ao contexto opressor da ditadura militar, no qual o horizonte do poeta se apresentava nublado por espessas nuvens de temores.

No poema “Banquete”, publicado em *A palavra cerzida* (1967), é possível perceber a fragmentação do anjo:

Meu sangue diluído no tempo  
atinge as estrelas.  
A hora amarga: minha mocidade  
sem ritmo,  
o ácido corroendo os dias, as palavras.


Um anjo me atravessa: sou Deus  
e me reparto  
na gravidade desta mesa:

Meus dias cegos no tempo (BRITO, 2002, p.222).

Por meio desse poema, estabelecem-se relações entre o anjo de *Cacaso* e o anjo de Paul Klee (1920) descrito por Walter Benjamin (1940) como o anjo que está voltado para o passado, pois aqui a mocidade do eu lírico já não possui mais ritmo, ele está sendo impulsionado para o futuro, porém deseja voltar ao passado onde os tempos não eram amargos.

Essa hora amarga se dá como uma referência ao período da ditadura militar. E assim, pode-se pensar que o anjo da história aparece em contextos semelhantes a esses, de rupturas: Paul Klee e a 1ª Guerra Mundial, após Walter Benjamim e 2ª Guerra Mundial, e, por fim, *Cacaso* e a ditadura militar brasileira nos anos de 1960/70.

No momento em que o eu-lírico é atravessado pelo anjo, começa então a se repartir, ocorrendo assim a fragmentação citada por Benjamin. Ocorre então, de forma concomitante, a cisão do anjo-poeta com o período ditatorial, no qual o eu lírico por sua ambição de falar, de expressar-se, é repartido por toda opressão, tornando-se




fragmentado e cego nesses dias obscuros: “Meus dias cegos no tempo” (BRITO, 2012, p.222).

Frente a isso, Márcio Seligmann-Silva (2003) em seu artigo “Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória” apresenta, de forma sucinta, a concepção benjaminiana da escritura do tempo/espço, como uma “[...] teoria da história que, como veremos, é sobretudo uma teoria da memória.” (p. 392). Essa teoria histórica da memória, conforme Seligmann-Silva, instrumentaliza a leitura dos textos de testemunhos, tendo isso em vista: “Se a arte e a literatura contemporâneas têm como seu centro de gravidade o trabalho com a memória (ou melhor, o trabalho *da* memória), a literatura que situa a tarefa do testemunho no seu núcleo, por sua vez, é a literatura *par excellence* da memória.” (SELIGMAN-SILVA, 2003, p.392). Aqui pode-se pensar a escrita hagiográfica de Cacaso como um testemunho de sua época, que se vale de uma escrita fragmentária como forma de resgate de uma memória marginal.

Essa “literatura *par excellence* da memória” não se configura como simples rememoração, ou mero memorialismo, para Seligman-Silva “[...] essa literatura trabalha no campo mais denso da simultânea necessidade do lembrar-se e da sua impossibilidade; para ela não há uma mera oposição entre memória e esquecimento” (2003, p.392). E aqui é importante frisar a relação que Michael Pollak (1989) estabelece em seu artigo “Memória, esquecimento, silêncio”, entre o lembrar e o esquecer, posto que ambas dialogam e se complementam:

Por conseguinte, existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, ‘não-ditos’. As fronteiras desses silêncios e ‘não-ditos’ com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos. (POLLAK, 1989, p.8)

Os esquecimentos, como se pode notar, relacionam-se também aos silenciamentos, às repressões que sofreram. Esse fenômeno, Pollak (1989) chama de “memórias subterrâneas”, posto que não fazem parte da “história oficial”, sendo deixadas de lado, não transmitidas e apagadas, por exemplo, dos registros históricos: “É aí que intervém, com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao




exterior."(POLLAK, 1989, p.8). Daí pensar a hagiografia em Cacaso como resgate de uma memória marginal silenciada pela ditadura militar, pode-se perceber que esse testemunho “não-oficial” se constrói de uma maneira rápida, fragmentária, para aproximar o leitor dos seus não-ditos, não sem entretanto, colocar o leitor num emaranhado de contradizer-se por meio de jogos de palavras e ironia.

Os esquecimentos referidos por Pollak, relacionam-se também ao que, segundo Seligman-Silva, Walter Benjamin combatia: a historiografia tradicional, que compreendia o passado apenas como uma ciência, na qual a experiência e os testemunhos privados/pessoais são eliminados e a memória coletiva e individual são descartadas, para que haja apenas um estudo científico de um passado homogêneo.

Seligmann-Silva (2003) ainda disserta que é a partir dessa visão de Benjamin, sobre a história, que é deixado de lado as narrações sobre uma história de sucessos, passando assim a se configurar como uma explosão de estilhaços e fragmentos, ou seja, de ruínas. Ruínas essas sobre as quais o anjo da história, da nona tese sobre o conceito de história de Walter Benjamin (2016, p.14), deseja juntar os fragmentos, mas uma tempestade o impele para o futuro, tempestade que se intitula progresso. Assim, traz-se à tona a importância da narração das memórias subterrâneas, ditas por Pollak, inserindo os grupos marginalizados como parte e voz da história: Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. (POLLAK,1989, p.4)

Nesse sentido, Seligmann-Silva (2003, p.393) disserta que “Essa nova ‘historiografia baseada na memória’ testemunha tanto os sonhos não realizados e as promessas não cumpridas como também as insatisfações do presente.”. Por sua vez, Cacaso ao testemunhar com sua escrita essa marginalidade das décadas de 1960/1980, resgatada através de suas hagiografias, resultam em uma poética fragmentária, tal qual a tradição benjaminiana, na qual se inscrevem os sonhos de um poeta e as insatisfações de um tempo que amordaçou/silenciou sua lírica.

Tendo em vista o caráter fragmentário com que se configura a poética de Cacaso para esbravejar-se contra as omissões dos anos de 1960/1980, a história passa a ser vista por diversos vieses, que permeiam sua lírica do cotidiano: as mudanças de comportamento, do amor, dos padrões, etc., abrindo-se a variadas e possíveis releituras e reescrituras. A fragmentação, na poética de Cacaso, está ligada ao que Seligmann-



Silva (2003, p.394) disserta sobre a reflexão de Walter Benjamin sobre a História: “A sua reflexão sobre a História valoriza a sua interrupção pontual [...] privilegia a cesura no tempo: o verso/volta, a dança em ziguezague e não a prosa linear. O tempo para ele não é vazio, mas sim denso, poroso – matérico.” Para Benjamin, tanto a história, quanto a poesia não são lineares. Assim, a poética de Cacaso se constrói de dizer-se e contradizer-se; portanto, seus poemas dialogam entre si, não se configurando como lineares, mas simultâneos em sua significação, um registro de uma determinada época.

Lendo em Benjamin essa nova maneira de contemplar a história, Seligmann-Silva (2003) percebe que essa concepção se inicia nos tempos de Baudelaire, com o advento da cidade moderna, e com a constante construção e destruição dessa nova cidade, “[...] uma cidade que se transformara na ruína de si mesma [...]” (p.397). Com essa constante destruição, isto é, com a efemeridade do tempo e das coisas, surgem os sentimentos de melancolia e de *spleen*, o que conforme Seligmann-Silva, Benjamin chamava de “catástrofe em permanência”, “efemeridade eterna”. Portanto, o autor atenta para que se perceba em Benjamin uma confluência entre a transformação do real/ruína em uma escritura imagética, que pode ser inúmeras vezes re-inscrita, mas nunca traduzida ou fechada em si mesma e em um significado restrito.

O homem moderno como que perdeu o bonde da história: ele ficou na estação, paralisado. [...] O historiador/alegorista benjaminiano é aquele que se dirige para as ruínas da história/ catástrofe para recolher os seus cacós. [...] não há mais lugar para a historiografia tradicional – representacionista – que pressupunha tanto uma “distância” entre o historiador e o seu objeto como alguém presente a si mesmo e que segurava com firmeza as rédeas do seu saber. (SILVA, 2003, p.397-398)

Por meio destas assertivas se constrói o pressuposto de que a linguagem em Cacaso, não se pretendia como um rebuscamento de uma epopeia daquela época, outrossim, foi sua arma de combate, de resistência e militância ao seu contexto histórico repressivo, que por meio de uma linguagem fluída, resgatava a “memória marginal”, nos termos de Pollak, e pretendia passar do silenciamento ao espaço público, romper a fronteira entre o “não-dito” e os holofotes do popular, daí sua coloquialidade e sua importância histórica.



## Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. 7a edição. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Organização e tradução de João Barrento. 2.ed.; 1.reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CACASO (BRITO, Antônio Carlos de). *Lero-Lero (1967-1985)*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

FERRAZ, Eucanaã (Org.) *Poesia Marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15

SELIGMAN-SILVA, Márcio (Org.) *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SCHWARZ, Roberto. O Poeta dos Outros. In: BRITO, A. C. *Não Quero Prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997.

SUSSEKIND, Flora. Hagiografias. *Inimigo Rumor* - Revista de Poesia, nº 20, São Paulo: 7Letras, Cosac Naify, p. 29-65, 2008.

## A PRODUÇÃO LITERÁRIA NA PERIFERIA – LIMITES E POSSIBILIDADES

Renata de Oliveira Batista Rodrigues (UFRJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho discute a produção literária da periferia, priorizando os espaços, numa perspectiva de conquista de novos territórios literários. Uma considerável quantidade de narrativas possui como cenário, a periferia e, alguns escritores, também são oriundos dela. Pensar em produção literária de pessoas da periferia é entender que vozes silenciadas em outros momentos da trajetória literária e intelectual do nosso país estão hoje narrando suas próprias e também outras histórias.

**Palavras-chave:** Literatura Marginal; Periferia; Territorialidade

O presente artigo propõe a discussão da produção literária periférica, com ênfase nos espaços, numa perspectiva de avanços de fronteiras. Muitas narrativas possuem como cenário, a periferia. Os escritores, por sua vez, são também desse lugar. A criação literária de pessoas da periferia marca a tomada de posto da narração, rompendo com o silêncio imposto historicamente para uma determinada parcela da população.

Nessa nova configuração, já é perceptível que outros olhares podem falar do Brasil. Novos olhares, mais Brasis. Pensar o território num momento em que, vozes outrora silenciadas intelectualmente são ouvidas, é pensar na história dos vencedores e dos vencidos. Qual história é contada? Quem conta a história? Quem é o privilegiado? Será que de fato conhecemos a nossa história?

É possível que o conceito de territorialidade proporcione uma ampliação das questões, uma vez que trata da apropriação do território enquanto espaço geográfico de apropriação identitária. Remete também, ao sentimento de pertencimento a um lugar onde o cidadão sente-se familiarizado.


A nova geração da literatura marginal<sup>2</sup> promoveu o protagonismo das pessoas antes silenciadas por sua condição de marginalidade social e, neste momento, conseguem, em relatos muito peculiares a quem experimentou determinadas situações bem de perto, produzir mais uma imagem de Brasil.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (UERJ), Mestra em Educação, Comunicação e Cultura em Periferias Urbanas (UERJ) e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira (UFRJ). Contato: [renataobrodrigues@yahoo.com.br](mailto:renataobrodrigues@yahoo.com.br)/[renataobrodrigues@gmail.com](mailto:renataobrodrigues@gmail.com)

<sup>2</sup> A nova geração da literatura marginal agrupa autores que surgiram na periferia paulistana a partir do final da década de 90.





A periferia, atualmente, tem sua produção exposta. O fato de a periferia produzir literatura, melhor, o fato da criação literária da periferia ter conquistado maior visibilidade na contemporaneidade, produz efeitos que reverberam no universo literário, especialmente o brasileiro.


Na verdade, a visibilidade literária da periferia é um movimento humano característico do mundo contemporâneo. Pensar a produção literária da nova geração da literatura marginal traz reflexões sobre os conceitos de território, territorialidade, periferia, marginalidade, entre outros. Contudo, é possível que o conceito de território traga mais controvérsias, seja especialmente por em alguns momentos, o foco maior ser o próprio território em vez do uso que se faz dele.

Faz-se necessária a retomada do conceito de territorialidade que, dizendo em poucas palavras, dá conta do uso que se faz do território, que é o que interessa para um estudo literário, as relações e subjetividades que são produzidas nele. Entretanto, antes que as reflexões sobre territorialidade tenham início, algumas considerações sobre o conceito de literatura marginal e expressões de marginalidade na literatura serão tecidas.

Associar a literatura ao termo “marginal” produz muitos efeitos, dependendo do ponto de vista do escritor, dos estudiosos, da imprensa e até mesmo dos leitores. Segundo Nascimento (2006), há três significados possíveis para marginalidade na literatura. O primeiro deles estaria relacionado aos meios de produção e distribuição. As obras da literatura marginal estariam disponíveis em meios alternativos ao sistema editorial vigente; o segundo seria referente a uma escrita que recusaria linguagem, normas e valores literários instituídos; e, por fim, o terceiro significado estaria ligado à condição social do escritor:

É importante considerar, diante dessas diferentes abordagens, que literatura marginal se tornou uma rubrica ampla que abrange a inserção dos escritores no mercado editorial, as características dos produtos literários, um tipo de atuação literário-cultural, ou, ainda, a condição social do escritor. Entende-se, então, que por forjar diferentes manifestações, literatura marginal conformou-se numa categoria analítica que pode ser ajustada em estudos de biografias isoladas ou de grupos de escritores cujas trajetórias literárias estão organizadas em torno da expressão (NASCIMENTO, 2006, p. 12).

Pensando a literatura marginal, especialmente nos escritos da nova geração, dos três significados relatados como pertinentes para essa literatura, o relacionado à condição social do escritor, é o que possivelmente produz mais elos com as questões de




território e territorialidade. Produz elos, pois um dos traços que marcam a escrita da nova geração da literatura marginal, é a partilha de experiências por sujeitos que não costumavam habitar a cena literária brasileira. Essa partilha, por sua vez, traz afetos que em outros momentos não seriam considerados. E esses escritores, também, possuem seus modos de partilhar. Tanto os novos afetos, quanto os novos modos de partilhar e, também, essas novas pessoas que partilham, trazem as experiências de lugares.

A produção de localidades está inserida no contexto da territorialidade e é comum nas narrativas periféricas. Através da produção de localidades são criados os próprios contextos de alteridade, envolvendo as subjetividades do local e evocando a memória.

O trabalho de produzir localidades – no sentido de que localidades são mundos da vida constituídos por associações relativamente estáveis, histórias relativamente conhecidas e compartilhadas e espaços e lugares reconhecíveis e coletivamente ocupados – entra frequentemente em conflito com os projetos do Estado-nação. Em parte porque os compromissos e conexões que caracterizam a subjetividade local (por vezes erroneamente caracterizada como “primordial”) fazem mais pressão, são mais contínuos e por vezes promovem maior dispersão do que o Estado-nação suporta. Também porque a memória e as ligações que os sujeitos locais mantêm com a sua vizinhança e nomes das ruas, seus caminhos e cenários urbanos preferidos, momentos e lugares para a congregação e divertimento estão sempre em conflito com as necessidades do Estado-nação de regular a vida pública. Mas ainda, é da natureza da vida local desenvolver – em parte, pelo menos, por contraste com outras localidades – seus próprios contextos de alteridade (espacial, social e técnica), os quais possam não se adequar às necessidades de padronização social e espacial, pré-requisito para o cidadão-sujeito moderno. (APPADURAI, 1997, p. 33)

Na produção de localidades, as relações são representadas em situações bastante singulares, por este motivo, remontam aspectos da heterogeneidade perdidos numa proposta de crescente homogeneização de pessoas e de relações. Por isso, o conflito, pois a produção de localidades é a face da heterogeneidade, enquanto o projeto de Estado-nação, que insiste nas idéias de pertencimento a um grupo, com uma cultura, uma única língua, é a face do homogêneo. A idéia de Estado-nação é uma herança colonial, baseada na homogeneização dos sujeitos e em muitos momentos fundamenta as práticas em nome de um nacionalismo.

A abertura social do romance coloca a periferia em cena, especialmente através da criação literária da nova geração da literatura marginal. Como se dá pela escrita dos próprios sujeitos periféricos, ameaça a ordem e a ordenação da nação, pois transforma o




que estava estabelecido em inúmeros questionamentos, além de propor uma nova idéia de nacionalismo. Uma nação não precisa ser igual, mas se reconhecer em seus sujeitos, na diferença, nas múltiplas histórias contadas pelas mais variadas vozes. E isso é uma ameaça a qualquer proposta de homogeneizadora. Na verdade, o ato de questionar sempre se caracteriza uma ameaça se pensarmos na relação dual de vencedores e vencidos. Quem vence não questiona, o vencido, sim.

Apesar da propalada globalização homogeneizadora o que vemos, concomitantemente, é uma permanente reconstrução da heterogeneidade e da fragmentação via novas desigualdades e recriação da diferença em todos os cantos do planeta. Um certo retorno às singularidades e ao específico ficam evidentes em correntes como o pós-modernismo e o pós-estruturalismo, denominações que evocam a crise social e de paradigmas em que estamos mergulhados, o que exige um constante questionamento de nossas proposições conceituais. (HAESBAERT, 1999, p. 16)

Questionar proposições conceituais já estabelecidas pode ser uma das consequências da diversidade territorial contemporânea, que sugere a diferença e a não-padronização. E desta forma depõe contra a homogeneização. Na verdade, há uma tensão entre o global e o local. O local caminha na perspectiva de uma construção culturalmente significativa repleta de subjetividades, o que gera conflitos. O global, de tendências declaradamente universalizantes, não encontra caminhos para se estabelecer numa produção literária da periferia. A nação é algo imaginado. Uma parte da nação que sempre foi negada intelectualmente e culturalmente, que é a periferia, não seguiu uma padronização sugerida pela globalização, mas foi se desenhando nos caminhos possíveis, não criando uma nação paralela, mas se estabelecendo na nação na perspectiva da diversidade. Reafirmando as possibilidades das diferenças num mesmo território.

A diversidade territorial do mundo contemporâneo é resultado da imbricação entre duas grandes tendências ou lógicas sócio-espaciais, uma decorrente mais dos processos de diferenciação/singularização, outra dos processos de des-igualização, padronizadores (mas nem por isso homogeneizantes). [...] o local vinculado aos processos gerais de heterogeneização/ diferenciação (frente a um “global” de tendências homogeneizadoras e universalizantes); o local como instrumento de análise, escala geográfica de abordagem (envolvendo as relações sociais ligadas ao cotidiano e aos contatos face-a-face); o local como lugar (este geralmente entendido como um espaço culturalmente significativo, dotado de valor subjetivo). (HAESBAERT, 1999, p. 24 e 26)




É importante compreender que não somente a produção de localidades representa um movimento de resistência nos escritos da nova geração da literatura marginal. Falar em lugar, território, seja em suas dimensões locais ou globais, já é um símbolo de resistência a algo. O que se faz necessário é conhecer a realidade do lugar, que se descobre mediante ao(s) uso (s) do mesmo. E quando Santos (2005) fala em conhecer o lugar de dentro, é importante constatar que escritores da periferia podem falar sobre ela com o olhar de dentro. Pois se faz presente um território então fragmentado, heterogêneo, que trabalha na produção constante de novos localismos e novos nacionalismos.

[...] É o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica. O que ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida. Seu entendimento é, pois, fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda do sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao furo. (SANTOS, 2005, p. 7)

Não se trata de uma luta entre bandidos e mocinhos. A literatura como um todo não é somente a grande e excludente, e com a nova geração da literatura marginal também não temos a redenção. Não se trata disso. É interessante pensar que as expressões de marginalidade na literatura trouxeram novos olhares e perspectivas de uma nação. Na verdade nem tão novos, mas antes de acesso a uma pequena parcela da população. A visibilidade foi ampliada.

Por enquanto, o lugar – não importa sua dimensão – é a sede dessa resistência da sociedade civil, mas nada impede que aprendamos as formas de estender essa resistência às escalas mais altas. Para isso, é indispensável insistir na necessidade de conhecimento sistemático da realidade, mediante o tratamento analítico desse seu aspecto fundamental que é o território (o território usado, o uso de território). Antes, é essencial rever a realidade de dentro, isto é, interrogar a sua própria constituição neste momento histórico. O discurso e a metáfora, isto é, a literaturização do conhecimento, pode vir depois, devem vir depois. (SANTOS, 2005, p. 11 e 12)

Enfim, nessas teias de relações, o que se pode apreender é que a representação de nação na criação literária da periferia, em função de vivências e experimentações, estará sempre em movimento. Os conceitos de territorialidade e produção de localidades estão de certa forma, muito próximos, pois ambos dão conta de uma estrutura de sentimentos,



de uma dimensão da vida em sociedade. Em certa medida, o local vai aparecendo como oposição ao global. Essa tendência do mundo contemporâneo de fazer emergir novas vozes trará sempre mobilidade ao conceito de nação.

### **Referências bibliográficas**

APPADURAI, Arjun. *Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional*. Novos Estudos CEBRAP. n°49, 1997.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARFUCH, Leonor. *Antibiografias? Novas experiências nos limites*. In: SOUZA, Eneida Maria (Org.) *O Futuro do Presente. Arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 13-39.

FERREIRA, João-Francisco Coord. *Crítica Literária em nossos Dias e Literatura Marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

GONZAGA, Sérgio. *Literatura Marginal*. In: FERREIRA, João-Francisco Coord. *Crítica Literária em nossos Dias e Literatura Marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

HAESBAERT, Rogério. *Região, Diversidade Territorial e Globalização*. GEOgraphia. n°1, 1999

HOHLFELDT, Antonio. *Marginalidade e sua condição*. In: FERREIRA, João-Francisco. *Crítica Literária em nossos dias e Literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. Volume I. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

NASCIMENTO, E. P. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. 203 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

OLINTO, Heidrun Krieger. *Literatura/Cultura/Ficções Reais*. In: \_\_\_\_\_ & Karl Erik Schollhammer. *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora Loyola/ PUC-Rio, 2003, p. 72-86.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Faperj, 2013.

PONGE, Robert. *Literatura Marginal: tentativa de definição e exemplos franceses*. In: FERREIRA, João-Francisco. *Crítica Literária em nossos dias e Literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura Marginal izada: Novos Ensaios*. Edições Árvore: Porto, 1980.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estática e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Milton. *O retorno do território*. In: OSAL: Observatório Social da América Latina. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



## EDITORAS CARTONERAS E ESPAÇOS DE FRONTEIRA: ENCONTROS E DESENCONTROS

Rita Lenira de Freitas Bittencourt (UFRGS)<sup>1</sup>

**Resumo:** Só no Brasil, há mais de vinte projetos ativos das chamadas Editoras Cartoneras, dentre eles, Dulcineia Catadora (SP), Clãdestina Cartonera (MG), Magnólia Cartonera (PR), Mariposa Cartonera (PE), cArtonerA cArAAtApA (RJ), Vento Norte Cartonero (RS). Uma das leituras possíveis neste ensaio, dá-se a partir da YiYi Yambo Cartonera, com sede em Porta Porã, MS, dirigida por Douglas Diegues, poeta cuja proposta editorial alternativa vem aliada a um tratamento plástico dos materiais e à opção de publicar, preferencialmente, textos que exploram as línguas de fronteira, o português e o espanhol, a partir de uma visada político-cultural que busca incorporar e divulgar traduções e práticas linguísticas subversivas e transnacionais.

**Palavras-chave:** Cartoneras. Portunhol. Douglas Diegues. Espaço.

### I

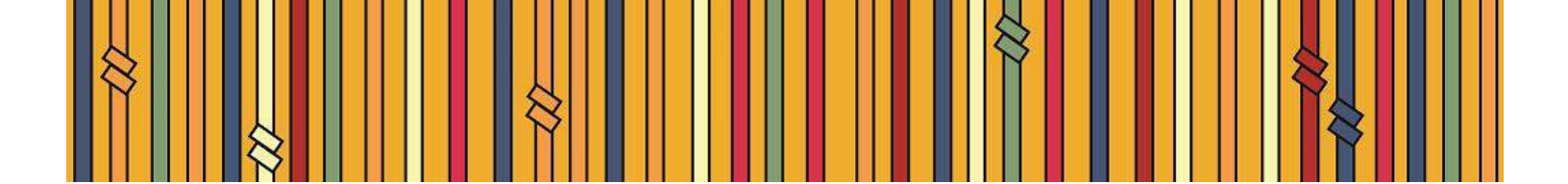
Desde a fundação da Cooperativa Eloisa Cartonera, em Buenos Aires, 2003, pelo poeta Washington Cucurto, com a proposta de publicar textos conhecidos e desconhecidos, com capas feitas de papelão recolhido das ruas e pintadas rusticamente por catadores de papel - os cartoneros -, a ideia ganhou enorme simpatia e se espalhou de forma avassaladora. A editora define sua proposta como um projeto social, artístico e comunitário e traz como slogan: Eloísa Cartonera, mucho más que libros".

Depois da oficina de criação de livros ministrada pela editora aos filhos de catadores brasileiros, durante a 27a. Bienal de Arte de São Paulo, em 2006, que tinha como tema "Viver Junto", formou-se a primeira Cartonera Brasileira, a Dulcineia Catadora, com preocupações e práticas semelhantes. De lá pra cá, só no Brasil, segundo pesquisa de Mariana Costa Mendes (2016), há mais de vinte projetos ativos de Cartoneras, dentre eles, Malha Fina Cartonera (SP), Clãdestina Cartonera (MG), Magnólia Cartonera (PR), Mariposa Cartonera (PE), cArtonerA cArAAtApA (RJ), Katarina Kartonera<sup>2</sup> (SC), Vento Norte Cartonero (RS), etc...

---

<sup>1</sup> Profª. associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutora e Mestre em Literatura (UFSC). Líder do Grupo Estudos de Poéticas do Presente (CNPQ). Contato: rita.lenira@ufrgs.br.

<sup>2</sup> Enquanto este artigo era escrito e apresentado, após 9 anos de atuação, a Katarina Kartonera anunciou em sua página do Facebook o fim do projeto. Preferi manter a referência, ao mesmo tempo como uma homenagem ao trabalho e como modo de exemplificar concretamente a precariedade e a efemeridade dessas produções.



Essas novas editoras mantêm, às vezes, o caráter inaugural de intervenção política, mas também podem trilhar outros caminhos, tornando-se, por exemplo, uma prática *cult*, que passa de projeto sócio-educativo a experiência plástica. Por conta disso, talvez se possa dizer, hoje, que são tantas e várias as propostas de atuação e intervenção quantas são as Cartoneras independentes que se espalharam pelo mundo, todas funcionando com o auxílio de blogs e sites na internet e com sistemas de compras online.

É importante, em relação a essas produções, destacar a confluência entre certa artesanaria de montagem e a utilização dos meios e suportes digitais. O teórico argentino Daniel Link comenta a respeito do que ele denomina uma "margem incômoda do presente", especialmente em relação à transmissão de imagens: "Esse caráter irrefreável, inocultável da barbárie repousa num dado incontornável de "nossa" cultura: a digitalização, que às vezes aparece pra nós como fácil e tosca, e outras vezes como uma ferramenta contra a guerra imperial." (LINK, 2015, p.19)

Em certo sentido, o fenômeno das Cartoneras levanta novamente as discussões a respeito da arte e da cultura e suas implicações políticas. Diz, ainda, Link: "Caberia hoje a nós, então, examinar as transformações no estatuto da arte no contexto das novas tecnologias de reprodução digital. O que entendemos por arte (sua possibilidade e sua necessidade) não se modifica apenas como consequência de uma mutação da cultura (isto é: dos padrões perceptivos), mas também pela mediação do aparato que se dedica ao controle dos *usos da arte* (esse particular "sistema de excitações"), os museus e suas políticas curatoriais, os arquivos e sua voracidade." (Idem, p. 27-28).

No caso das produções cartoneras, a cibercultura se aliou a preocupações sociopolíticas, didáticas, e contraculturais, formando uma espécie monstruosa, ao mesmo tempo formadora e anti-formal, humanista e tecnológica, artística e avessa às artes e aos mercados. Um bom exemplo é o livro " Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe" teve lançamento simultâneo em seis países: Paraguai, México, Argentina, Chile, Peru e Espanha, com preço que varia o equivalente a 10 ou 20 reais no Brasil. As capas, da YiYi Yambo são pintadas uma a uma e costuradas com fio colorido de fibra de caraguatá feito pelas índias do Chaco Paraguaio - sendo a parte do fio uma fábula de fundação da editora.





## II

Uma das leituras possíveis neste ensaio, dá-se a partir da YiYi Yambo Cartonera, com sede em Porta Porã, MS, dirigida por Douglas Diegues, poeta que desde seu primeiro livro, "Dá gosto andar desnudo por estas selvas" (Curitiba: Travessa dos Editores, 2002), escreve em uma mescla de línguas entre o português e o espanhol, por ele denominada de "portunhol selvagem" ou "portuñol salbaje". Sua proposta editorial alternativa vem aliada a um tratamento plástico dos materiais e à opção de publicar, preferencialmente, textos que exploram as línguas de fronteira, a partir de uma visada político-cultural que busca incorporar traduções e práticas linguísticas subversivas e transnacionais.

O Portunhol Selvagem começa a ser notado e anotado em publicações poéticas em 2002, pelas mãos de Douglas Diegues, denominado, na citação acima, de "Don Douglas"<sup>3</sup>. Em 2003, além de publicar o primeiro livro, criou seu blog *Portunhol Selvagem*<sup>4</sup>. Ao longo do ano de 2003, juntaram-se a ele outros escritores e o movimento ganhou algum público e espaço nas mídias.

Para Diegues: "Existem vestígios de lo proto-portunhol selvagem enquanto escritura em algunas páginas de Sousândrade, Oswald de Andrade, Haroldo de Campos, Héctor Olea, Wilson Bueno, Nestor Perlongher, Antonio Fraga..." (Diegues 2008 apud Reis 2010: 139). A listagem inclui escritores conhecidos, cujos textos são também publicados por editoras convencionais.

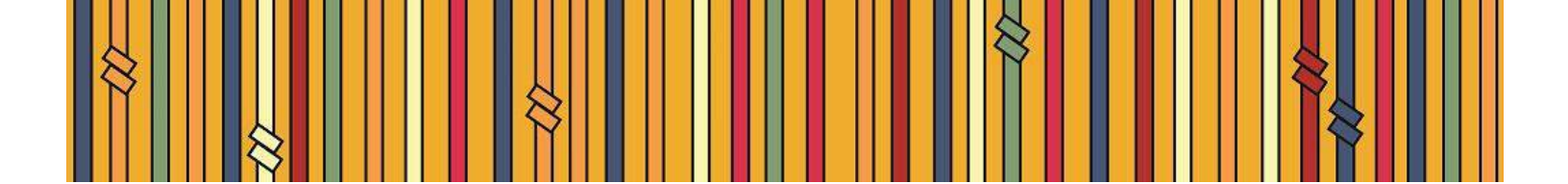
Por outro lado, das experimentações com o Portunhol Selvagem surgem desdobramentos interessantes como os da Astromántica Cartonera, em Vigo, na Espanha, que se dá em espaço universitário. E o das Meninas Cartoneras, também na Espanha, que envolve alunas em nível de ensino médio e surge para discutir questões de gênero.

Poderia citar mais alguns projetos: os brasileiros Mariposa Cartonera, que mantém seus projetos no âmbito social e ajuda a dar visibilidade a grupos marginalizados, e dominicano Cartonera de los suicidas, inspirado na literatura contundente do escritor Roberto Bolaño sem perder o pé das produções populares.

---

<sup>3</sup> Douglas Diegues, poeta brasiguayo-carioca, (nascido no Rio de Janeiro, filho de mãe hispano-guaraní e de pai brasileiro), radicado na fronteira da cidade do sul matogrossense de Ponta Porã com a cidade paraguaia de Pedro Juan Caballero.

<sup>4</sup> <http://portunholselvagem.blogspot.com.br/>



Ambos também asseguram a mobilidade e flexibilidades cartoneras e dão continuidade a projetos que não se enquadram passivamente em listas classificatórias de editais.

### III

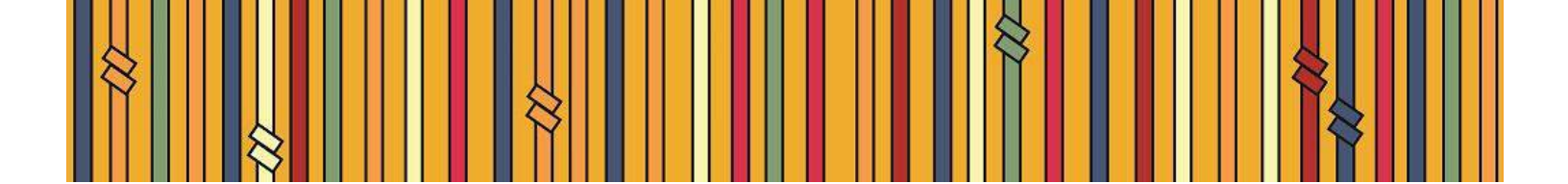
Heloisa Cartonera, Dulcineia Catadora e Mariposa Cartonera promovem uma perturbação de fronteiras socioculturais: fazem convergir o lixo e o luxo; desenvolvem certa estética da pobreza; aproveitam materiais alternativos e incluem mão de obra marginal/marginalizada em seus projetos sociais.

Yiyi Yambo e astromántica acrescentam pesquisas linguísticas e traduções que não deixam de ser transcrições, no melhor sentido dos irmãos Campos: Portunhol selvagem e Transportunhol Borracho, no caso da YiYi Yambo/ e gallego-persa-castellano, no caso da Astromántica. Desta última, vale citar o importante trabalho, bilíngue, que é o "Poema "Está roto o corazón do meu xardín/Tristeza por la muerte de mi jardín" de la poeta persa Forugh Farrozzad (Teherán, 1939-1967). A artista, que também é conhecida como diretora de cinema: dirigiu "en 1962 el documental *La casa es negra* considerado como una de las películas más bellas del cine iraní", diz a apresentação do trabalho na página da Editora. A tradução do poema para o espanhol é de Mina Shayan, uma iraniana que é aluna de pós-graduação na Universidade de Vigo.

Já as Cartonera de los Suicidas, Dulcineia, YiYi Yambo mantêm referências literárias incontornáveis (Bolaño, Cervantes, toda a literatura canônica transportunhalizada da nossa tradição). Quase todas publicam textos literários de autores conhecidos, doados às editoras; mas também publicam novos autores ou desconhecidos (algumas até anunciam: "publique seu livro conosco", sem deixarem muito claros os critérios editoriais, além dos que são exibidos nos sites).

Uma singularidade: A carioca Cartonera CARAAAtapa, fundada em 2013 pelos artistas Amora Pêra e Pedro Rocha, publica textos mimeografados. E declara em sua página do facebook (<https://www.facebook.com/CarboneraCaraatapa/>):

Mimeógrafo é mimesis, não é como a foto cópia que reproduz fotograficamente um modelo, gerando uma cópia. Na utilização do mimeógrafo produz-se uma matriz na máquina de escrever ou de próprio punho, com auxílio do carbono. O mimeógrafo imita essa matriz nas folhas que são rodadas nele. O autor, pessoalmente, bate seu texto e roda o mimeógrafo. Além do caráter experimental, de se produzir um texto específico para este Livro objeto, a cArtonerA



cArAAApA gera encontro, diálogo e movimenta a produção literária dos autores que participam dela. O leitor encontra um livro muito barato e singular.

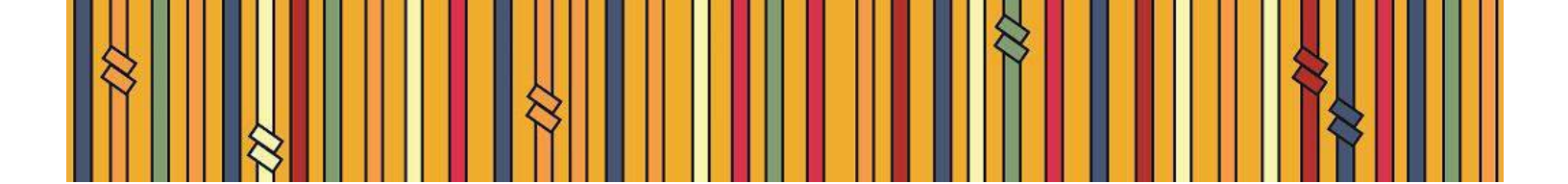
No caso do livro de mimeógrafo, o miolo em letra azul também foge do convencional e não apenas a capa. Acrescente-se ainda o cheiro do álcool e toda a sujeira inevitável.

Por outro lado, o fato de algumas dessas editoras publicarem Cesar Ayra, Néstor Perlongher, Josely Vianna Baptista, Manoel de Barros, Wally Salomão, Ricardo Piglia, traduções de Baudelaire, de poetas japoneses e norteamericanos e também o fato de alguns desses projetos estarem ligados ao meio acadêmico das artes e das letras nos convence de que se tratam de projetos ambivalentes, que, em alguns lugares, rompe apenas parcialmente com a literatura oficial e seus parâmetros. Veja-se, por exemplo, a lista abaixo de alguns intelectuais cartoneros:

- Ademir Demarchi – poeta e criador as Sereia Ca(n)tadora (Itajaí, SC).
- Sergio Medeiros – Escritor, prof. da UFSC e um dos mentores da Katarina Cartoneira (Florianópolis)
- Ana D'Angelo – Jornalista e uma das sócias da Dulcineia Catadora (SP)
- Douglas Diegues – Poeta e criador da YiYi Yambo (Campo Grande, MT)
- Washington Cucurto (Santiago Veja) - poeta, narrador e um dos idealizadores da Eloísa Cartonera (Buenos Aires, AR)

Colocadas essas questões, penso que seria um tanto ingênuo supor que esse movimento que olha para as ruas e também para as academias praticasse uma política cultural autônoma. Para além das fricções, no entanto, com formas diferentes de montagem e fatura, segundo Hellen Maria Vasconcelos, da Malha Fina Cartonera (SP), as cartoneras "reivindicam uma nova relação entre o autor, o livro e o leitor, e uma nova visão sobre a produção e distribuição dos livros". Ao insistir em certas práticas político-pedagógicas, montam um projeto anacrônico e desejante de poéticas e leituras em movimento. E, como afirma o teórico e escritor argentino Daniel Link (2015), retornando ao mote clássico, "a poesia é uma arma carregada de futuro".

Talvez no futuro do presente, a literatura estaria na diferença mínima de ler um livro de, por exemplo, Manoel de Barros, impresso em papel comum, com diagramação



meio improvisada e capa de cartão pintado em cores primárias. Ou na diferença enorme de ler um livro impresso em papel comum, com diagramação meio improvisada e capa em cartão pintado em cores primárias, de um autor/escritor anônimo, desconhecido para mim (sua leitora) e ignorado pela academia.

## Referências

Astromántica Cartonera. Site:

<https://astromanticacartoneira.wordpress.com/>

CARNEIRO, Daniele e ROCHA, Juliano. Site:

[http://www.bibliotecasdobrasil.com/2016/09/conheca-lista-de-editoras-cartoneras-do\\_31.html](http://www.bibliotecasdobrasil.com/2016/09/conheca-lista-de-editoras-cartoneras-do_31.html)

Cartonera CARAAAtApA. Página do Facebook:

<https://www.facebook.com/CartoneraCaraatapa/>

Cartonera de los suicidas. Blog:

<https://suicidasrd.wordpress.com/>

Dulcineia Catadora. Site:

<http://www.dulcineiacatadora.com.br/>

Eloisa Cartonera. Site:

<http://www.eloisacartonera.com.ar/>

MENDES, Mariana Costa. Site:

<https://malhafinacartonera.wordpress.com/2016/05/11/as-cartoneras-pelo-mundo/>

Meninas Cartoneras. Blog:

[https://astromanticacartoneira.files.wordpress.com/2014/10/que\\_es\\_meninas\\_cartoneras.pdf](https://astromanticacartoneira.files.wordpress.com/2014/10/que_es_meninas_cartoneras.pdf)

Vento Norte Cartonero. Página do Facebook:

<http://www.facebook.com/ventonortecartonero/>

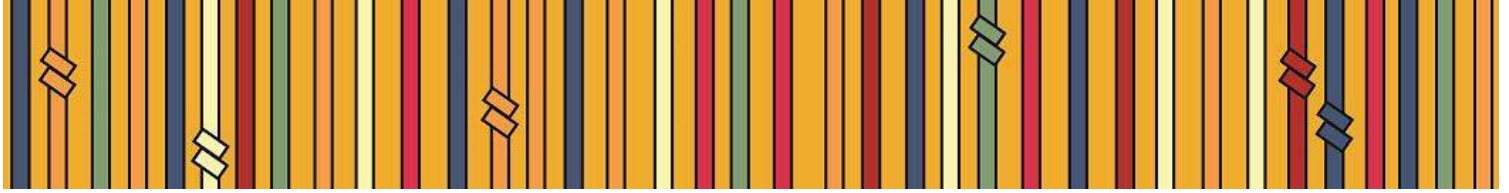
YiYi Yambo Cartonera. Blog:

<http://yiyijambo.blogspot.com.br/>

## Referências bibliográficas

LIMA, Andrea Terra. *A estética do (in)desejável: uma margem catadora*. Dissertação. PPGLetras: UFRGS, 2009.

LINK, Daniel. *Como se lê*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.



“Orbis Tertius, la obra de arte en la época de su reproducción digital”. VII Congresso Internacional da Abralic, Mediações, Belo Horizonte, 2002.

*Suturas: um breviário*. Trad. Marcelo Reis de Mello e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

WALTY, Ivete. *Douglas Diegues*. Rio de Janeiro, EdUerj, 2012.

# TRADIÇÃO E INOVAÇÃO EM LAVOURA ARCAICA: UM DIÁLOGO COM O SERMÃO DA SEXAGÉSIMA E A PARÁBOLA DO SEMEADOR

Francisca Yorranna da Silva (UFC)<sup>1</sup>

Elizabeth Dias Martins<sup>2</sup>

**Resumo:** A literatura comparada ao longo de sua história tem buscado fazer o estudo comparativo de obras literárias pautando-se, principalmente, nas questões que dizem respeito às fontes, influências, originalidade, tradição e inovação. Desse modo, temos como objetivo dissertar sobre como ocorre o processo de permanência e atualização da tradição em obras contemporâneas. Para tanto, tomamos como base o romance *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, o qual será analisado sob o viés da Residualidade (PONTES, 1999) e a partir da relação intertextual com o “Sermão da sexagésima” e a “Parábola do Semeador”.

**Palavras-chave:** Tradição; Inovação; *Lavoura arcaica*

## Introdução

*Lavoura arcaica* (1975) é o primeiro romance do escritor Raduan Nassar, paulista nascido em Pindorama em 1935. Em seu enredo encontramos a história de uma família de imigrantes libaneses que habitam o interior de São Paulo em meados do século XX. André, um dos membros dessa família e protagonista do romance, será o narrador que contará sua trajetória, da infância à adolescência, dos anos vividos em casa à fuga, e da partida ao retorno.

Estruturado à semelhança da “Parábola do filho pródigo”, a narrativa de André surpreende pelo desfecho trágico em substituição ao final feliz do texto bíblico. No entanto, as relações intertextuais com as sagradas escrituras não se limitam ao diálogo com a parábola já mencionada. Raduan constrói o romance a partir da leitura e desleitura<sup>3</sup> de alguns dos textos mais antigos do cânone ocidental, dentre os quais, os que constituem a Bíblia Sagrada, sobretudo, os atinentes aos livros sapienciais como Eclesiastes, Provérbios e Sabedoria, os elegíacos como o Cântico dos cânticos e às passagens contidas nos evangelhos, das quais destacamos a história do “Endemoninhado de Gadareno”, a

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras/Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

<sup>2</sup> Doutora em Literatura Portuguesa pela PUC – RIO.

<sup>3</sup> Segundo Harold Bloom, a influência é vencida através do processo de desleitura. Este se organiza em seis etapas ou razões revisionárias: Clinamen, Tessera, Kenosis, Demonização, Askesis e Apophrades. Clinamen é o ato da desleitura em si ou de negação da influência; Tessera é o movimento antitético no qual o poeta subverte a palavra de seu precursor; Kenosis é o esvaziamento do poema novo em relação ao anterior; Demonização é o momento de reação ao Sublime encontrado no “poeta-pai”; Askesis é o penúltimo estágio desse embate e o de maior isolamento, é a fase em que o poeta cria sua identidade; e Apophrades ou o “retorno dos mortos” é a etapa final, nela, o precursor retorna de tal maneira modificado que o poema posterior parece preceder o anterior.

“Parábola da dracma perdida”, a “Parábola da ovelha perdida” e a “Parábola do Semeador”, a qual será alvo de comparação neste trabalho.

Deste modo, a presença de intertextos como os apontados acima chama-nos atenção por serem indicadores de que um texto por mais singular que seja não deixa de manter o diálogo com a tradição da qual é herdeiro. Nesta perspectiva, *Lavoura arcaica* descende diretamente de uma tradição judaico-cristã e islâmica; fato que podemos comprovar analisando as páginas do romance que traz como tema central a relação incestuosa entre irmãos e as impossibilidades de dar continuidade a essa relação que esbarra em valores morais e religiosos pregados pelas sociedades nas quais as três religiões destacadas acima foram e são praticadas.

Apesar de originados no seio de sociedades arcaicas, como o próprio nome do romance propõe, tais valores continuam vigentes em nossos dias sob a forma de resíduos, isto é, daquilo que restou “de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura” (PONTES, 2006, p.03). Esses resíduos, por sua vez, são indicativos de que a remanescência destes valores se dão em um plano maior que o da literatura, posto que, eles se manifestam, primordialmente, na cultura.

Desta forma, este trabalho tem por objetivo investigar como Raduan Nassar está vinculado à tradição e, simultaneamente, rompe com ela. Para tanto, tomaremos como ponto de partida o diálogo que se estabelece entre *Lavoura arcaica*, o “Sermão da sexagésima” e a “Parábola do Semeador”, o qual será analisado à luz da Residualidade, teoria sistematizada por Roberto Pontes (1999) e que tem por axioma a sentença a seguir: “Na cultura e na literatura nada é original; tudo é *remanescente*; logo, tudo é *residual*”. (PONTES, 2006, p.04).

### **Tradição e inovação: a perspectiva residual**

A proposta formulada por Pontes pode causar estranhamento à primeira vista, no entanto, se olharmos mais atentamente, veremos que ela encontra respaldo nos principais críticos e teóricos da Literatura Comparada.

Exemplo desses é o escritor norte-americano T. S. Eliot que, em seu ensaio “A tradição e o talento individual” (1919), propôs que só é possível romper com a tradição imitando-a. Contudo, a imitação da qual Eliot fala não é aquela que simplesmente repete o que já foi dito e que, muitas vezes, pode configurar plágio. Ao empregar o termo

imitação, o poeta referia-se ao processo mimético que parte de uma realidade, seja ela literária ou histórica, para chegar à criação de uma nova obra. Este processo de imitação requer ainda que o artista assimile as obras já inscritas na tradição literária, se aproprie dos elementos que as compõem e os transformem em algo singular, isto é, original.

Neste ponto, ressaltamos que a originalidade aqui referida não se trata da concepção romântica que acreditava ser o artista um gênio, bastando a ele um sopro divino para ser capaz de criar uma obra a partir do nada; antes, deve ser interpretada como característica do que é próprio, do que é singular. É o que defende Paul Valéry, Oddette de Mougues, Anna Balakian e outros escritores que dissertaram sobre o assunto.

Sobre a tendência de querermos destacar um poeta por aquilo que há de individual na sua obra, Eliot (1989, p.38) diz ainda que:

[...] se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. E não me refiro à época influenciável da adolescência, mas ao período de plena maturidade.

O pensamento de Eliot contribui muitíssimo para a renovação da crítica comparativista, no entanto, é com Jorge Luís Borges que temos o que seja, talvez, a alteração mais radical no conceito de tradição, uma vez que, se antes alguns escritores já postulavam a ideia de que a tradição se constitui através das idas e vindas na sequência temporal, para Borges a tradição pode ser lida de trás para a frente, isto é, cada escritor é quem cria seus precursores.

O escritor chega a essa conclusão ao fazer uma análise da obra de Franz Kafka, que à primeira vista pareceu completamente nova, porém, depois da segunda leitura, Borges começou a perceber a ressonância das vozes de escritores anteriores a Kafka ou como ele mesmo afirma: “De início, julguei-o tão singular como a fênix das loas retóricas; depois de algum convívio, pensei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas.” (BORGES, 1999, p.96).

Borges cita obras de Zenão, Han Yu, Kierkegaard, Robert Browning, Léon Bloy e Lord Dunsany, autores que não possuem semelhanças entre si, mas todos têm algum ponto em comum com o escritor de Praga. Este fato torna-se perceptível somente após a leitura dos textos kafkianos, logo, é Kafka que os insere em uma tradição, a de seus precursores.



O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens. O primeiro Kafka de *Betrachtung* é menos precursor do Kafka dos mitos sombrios e das instituições atrozés que Browning ou Lord Dunsany. (BORGES, 1999, p.98).

Assim, para ficarmos nestes dois exemplos de escritores que também se dedicaram à crítica literária, podemos concluir que o século XX assistiu uma importante mudança no conceito de tradição que, buscando libertar-se das amarras positivistas predominantes no século XIX, deixou de ser um conceito fixo e imutável.

Diante dessas mudanças, cabe-nos perguntar qual o posicionamento da crítica literária brasileira? Herdeiros dos modelos estrangeiros, os estudos literários no Brasil seguiam as principais correntes vindas da Europa e Estados Unidos, sendo assim, alternavam entre um conceito de tradição que estivesse ligado ora ao historicismo, ora ao estruturalismo, ora ao viés sociológico-marxista.

É neste cenário que vemos despontar a teoria da residualidade, proposta teórica de cunho interdisciplinar que propõe o estudo da literatura vinculado ao da cultura. Roberto Pontes, sistematizador da teoria, pertence à linhagem de poetas críticos e críticos poetas que contribuíram para o avanço dos estudos literários, pois, ao constatar que na literatura e na cultura as coisas se formam a partir dos resíduos daquilo que já existia e, mais do que isso, ao desenvolver, com base em outras áreas do saber, conceitos que explicam este processo de remanescência, Pontes reafirma que a análise literária não implica, necessariamente, em angústias e débitos.

As mudanças ocorridas com o conceito de tradição já anunciavam uma nova postura por parte dos estudiosos da literatura e, com a proposta da teoria da residualidade, passamos a ver as questões de tradição e inovação como parte desse processo de permanência dos resíduos ao longo do tempo.

Isto é, o resíduo na condição de elemento vindo do passado é a marca que identifica a nova obra à tradição, ao mesmo tempo em que, se apresenta como inovador, posto que, para sua sobrevivência é essencial que ele sofra transformações que o lapide, que o adeque ao novo espaço e tempo nos quais aparece; essas transformações é o que chamamos de cristalização. Uma vez cristalizado, aquele elemento que pertencia ao passado integra-se ao presente, alimentando a tradição e, simultaneamente, rompendo com ela.

Assim, para a finalidade deste trabalho, interessa-nos, principalmente, os conceitos de resíduo e cristalização da teoria da residualidade<sup>4</sup>, pois, sendo o resíduo aquilo que remanesce de uma época para outra e a cristalização o meio pelo qual o resíduo se adapta aos diversos contextos em que surge, ambos dão conta do que faz parte da tradição e do que é próprio de nosso tempo, respectivamente.

### **Tradição e inovação em *Lavoura arcaica***

Em *Lavoura arcaica* podemos encontrar vários elementos residuais, sejam estéticos ou temáticos, demonstrando que o romance está intimamente ligado à tradição literária. Por outro lado, o modo como esses resíduos aparecem no texto dão exemplos do processo de cristalização.

Assim, quando observamos que o romance é marcado pelas ambiguidades, pelas antíteses e pelas metáforas, podemos aproximá-lo da linguagem barroca, ou seja, o modo predominante como Raduan escreve seu texto constitui um resíduo estético referente ao Barroco, estilo que predominou na literatura e em outras artes durante o século XVII e meados do XVIII. Segundo Massaud Moisés (1983, p.68):

[...] o Barroco caracteriza-se pelo jogo do claro-escuro, da luz e da sombra, pela assimetria, pelo contraste, pela abundância de pormenores formais (o torcicolamento escultural e arquitetônico, o rebuscamento das metáforas, etc.), e de conteúdo [...], pela obscuridade, pelo sensualismo (sobretudo óptico), pela tensão entre razão e fé, entre misticismo e erotismo, entre o gozo dionisíaco de viver e a morte com seus mistérios, entre a ordem e a aventura, entre a sensação de miséria da carne e de bem-aventurança do espírito, entre a racionalidade e a irracionalidade, etc. Estéticas das oscilações, das dualidades, dos conflitos, dos paradoxos, dos contrastes, das antinomias, que lutam por equilibrar-se e unificar-se, o Barroco assenta numa cosmovisão que pressupõe análoga teoria do conhecimento.

As características acima, além de nortear a produção artística do século XVII, aparecem com força total em *Lavoura arcaica*. Vejamos o trecho a seguir:

[...] “as venezianas” ele disse “por que as venezianas estão fechadas?” ele disse da cadeira do canto onde se sentava e eu não pensei duas vezes e corri abrir a janela e fora tinha um fim de tarde tenro e quase frio, feito de um sol fibroso e alaranjado que tingiu amplamente o poço de penumbra do meu quarto (NASSAR, 2016, p.18).

---

<sup>4</sup> A teoria da residualidade lida ainda com conceitos como o de mentalidade, imaginário, hibridação cultural e endoculturação.

O jogo de luz e sombra criado pelo ambiente - um quarto escuro de pensão, iluminado apenas pela luz que entram pela janela – também se reflete nos olhares dos personagens, representando a oposição entre o Bem e o Mal, pois, como afirmara André, um corpo são possui um olhar iluminado e no caso contrário, quando o corpo não é limpo, o olhar é sombrio: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso [...]” (NASSAR, 2016, p.17).

Essa forma de pensar está arraigada na nossa mentalidade e em alguns imaginários que colocam a luz como símbolo do conhecimento, do discernimento e da sabedoria e, portanto, do que é bom: “A lâmpada do corpo é o olho. Portanto, se o teu olho estiver são, todo o teu corpo ficará iluminado; mas se o teu olho estiver doente, todo o teu corpo ficará escuro. Pois se a luz que há em ti são trevas, quão grandes serão as trevas!” (Mt.6.22-23).

Já as trevas, as sombras ou a ausência de luz representam o caos, a falta de ordem, ou ainda, a perdição para a qual estão destinadas as almas que não encontraram a salvação: “Por conseguinte, se o nosso evangelho permanece velado, está velado para aqueles que se perdem, para os incrédulos, dos quais o deus deste mundo obscureceu a inteligência, a fim de que não vejam brilhar a luz do evangelho da glória de Cristo, que é a imagem de Deus.” (II Co.4.3-4).

Estas breves considerações acerca da relação entre o Barroco e a escrita nassariana em *Lavoura arcaica* chamam-nos atenção para o primeiro aspecto residual e intertextual entre o romance e o “Sermão da sexagésima”, sermão pregado por Antônio Vieira na Capela Real de Lisboa, em março de 1655. Pertencente à produção de cunho oratório do barroco brasileiro, o sermão compõe-se de 10 pequenos capítulos, baseia-se no evangelho de Lucas e critica o estilo de outros pregadores que em vez de pregarem servindo a Deus, o fazem para agradar aos homens.

Para tanto, Vieira toma como ponto de partida a comparação entre o pregador, a palavra de Deus e as almas convertidas ao semeador, à semente e aos frutos produzidos por esta, respectivamente, vejamos:

O ano tem tempo para as flores, e tempo para os frutos. Por que não terá também o seu outono a vida? As flores, umas caem, outras secam, outras murcham, outras leva-as o vento; aquelas poucas que se pegam ao tronco e se convertem em fruto, só essas são as venturosas, só essas

são as discretas, só essas são as que duram, só essas são as que aproveitam, só essas são as que sustentam o Mundo. (VIEIRA, 1965, p.81).

Neste trecho, observamos que, para além da metáfora estabelecida, o poder retórico é garantido pelo paralelismo das frases que se iniciam por “só essas são...”, tornando o discurso do padre ainda mais objetivo e, provavelmente, mais persuasivo. Este jogo entre forma e conteúdo é uma das características mais pulsantes na estética barroca que preconizava a realização poética através das figuras de linguagem próprias do Cultismo ou Gongorismo:

Em arte literária, tal descritivismo determinava o uso de metáforas e imagens para todos os sentidos, equivalentes às notações plásticas ocorrentes na Arquitetura, na Escultura e na Pintura. Visto que o luxo metafórico é atributo essencial da poesia, segue-se que tal modo de conhecimento barroco encontrava adequado terreno expressivo na poesia, *representativa* por excelência. Para denominá-lo, recorre-se ao vocábulo Gongorismo, porquanto foi Gôngora quem melhor encarnou tal processo de conhecimento literário da realidade, através dum arsenal imagético que se tornou lugar-comum no tempo, composto de neologismos insólitos e forjados, hipérbatos e todas as formas de inversão da ordem sintática (anástrofe, prolepse, sínquise), trocadilhos, elisões e demais figuras de linguagem (antítese, litotes, apóstrofe, etc.), tudo convergindo para um estilo literário opulento, afetado e hermético. (MOISÉS, 1983, p.68).

Por outro lado, a apreensão da realidade manifesta nas formas que, plenas de sentido, chegam à prosa através do estilo cultista:

O segundo modo de conhecimento gnosiológico implicava não mais a descrição dos objetos, mas a pesquisa de sua íntima essência, situada para além da superfície oferecida aos sentidos. Numa palavra, apreender-lhes a face interior, dimensão apenas redutível ao pensamento, à linguagem dos conceitos e das ideias. Agora, os sentidos, predominantes na esfera gongórica, cedem lugar à inteligência, à lógica e ao raciocínio. Assim, ao luxuriante e desconexo romantismo gongórico sucede a concisão e a ordem de base racionalista e silogística. Em consequências de tais atributos semelharem antipoéticos ou apoéticos, o segundo modo barroco de conhecer ajustou-se nos limites da prosa. Para distingui-lo, emprega-se o vocábulo Conceptismo. Seu representante mais acabado foi Quevedo. (MOISÉS, 1983, p.68-69).

Essas características chamam-nos atenção porque dizem respeito ao primeiro aspecto residual na obra de Raduan, pois, apesar de escrito em prosa, sua linguagem poética permite que o texto seja rico em metáforas, inversões sintáticas e jogos semânticos que remetem ao rebuscamento barroco. Ao mesmo tempo, justamente por ser um texto em prosa, em *Lavoura arcaica* destaca-se a força retórica do discurso dos personagens,

de modo que, o conceptismo e o cultismo do Barroco se atualizam no romance. É o que constatamos no fragmento a seguir:

[...] ninguém há de confundir nunca o que não pode ser confundido, a árvore que cresce e frutifica com a árvore que não dá frutos, a semente que tomba e multiplica com o grão que não germina, a nossa simplicidade de todos os dias com um pensamento que não produz; por isso, dobre a tua língua, eu já disse, nenhuma sabedoria devassa há de contaminar os modos da família! (NASSAR, 2016, p.171).

Afora o tom parenético que as falas do pai sempre encerram, o texto de Raduan também se assemelha ao de Vieira pela estrutura em que as frases são construídas, o ato de iniciar a frase seguinte de modo a retomar a ideia anterior e comparar um elemento com outro ao qual se opõe, estabelece o paralelismo sintático tão caro ao Barroco. Além disso, a fala de Iohána retoma a ideia de que a palavra é uma espécie de semente e, assim como em Vieira, há uma semente que é valorizada e outra que é desprezada. Esta trata-se daquela que não germina, aquela é a que produz os frutos, ou melhor, bons frutos.

Tanto o “Sermão da Sexagésima” quanto *Lavoura arcaica* mantêm uma relação intertextual com o texto bíblico da “Parábola do Semeador” e se valem do mesmo recurso estilístico: a metáfora, figura de linguagem basilar para a literatura barroca. O recurso de comparar a palavra com uma semente e os corações humanos com os solos nos quais ela é lançada já foi empregado pelo próprio Cristo, mas ganha destaque na pregação de Vieira e se renova ao ser usado num romance produzido no final do século XX.

Essa renovação diz respeito aos processos de cristalizações pelos quais o resíduo passa. Assim, tomemos o texto da “Parábola do Semeador” para compararmos com os textos posteriores a ele, ou seja, o “Sermão da sexagésima” e *Lavoura arcaica*.

Naquele dia, saindo Jesus de casa, sentou-se à beira-mar. Em torno dele reuniu-se uma grande multidão. Por isso, entrou num barco e sentou-se, enquanto a multidão estava em pé na praia. E disse-lhes muitas coisas em parábolas: "Eis que o semeador saiu para semear. E ao semear, uma parte da semente caiu à beira do caminho e as aves vieram e a comeram. Outra parte caiu em lugares pedregosos, onde não havia muita terra. Logo brotou, porque a terra era pouco profunda. Mas, ao surgir o sol, queimou-se e, por não ter raiz, secou. Outra ainda caiu entre os espinhos. Os espinhos cresceram e a abafaram. Outra parte, finalmente, caiu em terra boa e produziu fruto; uma, cem, outra sessenta e outra trinta, Quem tem ouvidos, ouça!" [...] Ouvi, portanto, a parábola do semeador. Todo aquele que ouve a Palavra do Reino e não a entende, vem o Maligno e arrebatou o que foi semeado no seu coração. Esse é o que foi semeado à beira do caminho. O que foi semeado em lugares pedregosos é aquele que ouve a Palavra e a recebe imediatamente com alegria, mas não tem raiz em si mesmo, é de momento: quando surge

uma tribulação ou uma perseguição por causa da Palavra, logo sucumbe. O que foi semeado entre os espinhos é aquele que ouve a Palavra, mas os cuidados do mundo e a sedução da riqueza sufocam a Palavra e ela se torna infrutífera. O que foi semeado em terra boa é aquele que ouve a Palavra e a entende. Esse dá fruto, produzindo à razão de cem, de sessenta e de trinta". (Mt.13.1-9; 18-23).

O texto bíblico acima é autoexplicativo, assim como pressupõe o seu gênero, a parábola. Nele já estão dadas a metáfora e a explicação desta, levando-nos à sua devida interpretação. Séculos depois, quando Vieira utiliza a mesma parábola para exortar os fiéis da Capela Real de Lisboa e, principalmente, os sacerdotes da ordem dominicana, o texto ganha novo significado, pois seu sentido original é modificado. Enquanto neste a ausência de frutos é atribuída à infertilidade do solo, no caso, dos corações humanos; naquele, a culpa da semente tornar-se infrutífera é do próprio semeador: “Sabeis, cristãos, por que não faz fruto a palavra de Deus? Por culpa dos pregadores. Sabeis, pregadores, por que não faz fruto a palavra de Deus? Por culpa nossa.” (VIEIRA, 1965, p.86).

Passados três séculos após a pregação de Vieira, a “Parábola do Semeador” é novamente encontrada noutro texto, o de *Lavoura arcaica*. O romance de Raduan não só atualiza o sentido da parábola que serve de modelo para o sermão do jesuíta, como também altera a significação desenvolvida pelo padre em sua admoestação. Se Vieira considerava o semeador, isto é, o pregador, culpado pelo insucesso das pregações, Raduan através do discurso dos personagens direciona a culpa, ou a ausência de culpa, para a própria semente, ou seja, a palavra:

— Conversar é muito importante, meu filho, toda palavra, sim, é uma semente; entre as coisas humanas que podem nos assombrar, vem a força do verbo em primeiro lugar; precede o uso das mãos, está no fundamento de toda prática, vinga, e se expande, e perpetua, desde que seja justo.

— Admito que se pense o contrário, mas ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo pra mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos. (NASSAR, 2016, p.164).

Por meio do diálogo entre pai e filho, podemos ver que a semente, isto é, a palavra possui uma força primordial, que independe do uso que fazemos dela e, portanto, seus frutos não estão mais sob nosso controle. É o que acontece com as palavras do Pai, que empregadas para a construção de um discurso que exorta André à prudência, é tomada pelo filho como elemento que reforça seu discurso de jovem insensato: “foi o senhor mesmo que disse há pouco que toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer

inclusive uma carga explosiva no seu bojo: corremos graves riscos quando falamos.” (NASSAR, 2016, p.169).

Assim como na parábola havia a possibilidade de a semente encontrar solos inférteis, proposição reafirmada no sermão de Vieira: “O trigo que semeou o pregador evangélico, segundo Cristo, é a palavra de Deus. Os espinhos, as pedras, o caminho e a terra boa em que o trigo caiu, são os diversos corações dos homens” (VIEIRA, 1965, p.81); em *Lavoura arcaica* vemos que as palavras de Iohána não produzem os efeitos esperados pelo “pregador” - “Cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda num campo de espinhos.” (NASSAR, 2016, p.173) – e que o suposto recuo na discussão por parte de André esconde a ambiguidade de alguém que se assemelha “ao fruto peco já na semente” (NASSAR, 2016, p.168).

### **Considerações finais**

Ao longo do trabalho, tentamos demonstrar que o texto literário pode e deve manter diálogo com a tradição, entretanto, esse diálogo não é feito apenas através das semelhanças, dos pontos de contato com as obras precursoras, mas também, pelas dissonâncias e rupturas.

Exemplo disto é o caso de *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, que dentre muitos textos, resgata a “Parábola do Semeador” e o “Sermão da sexagésima” ao apresentar concepções, temas e formas de escrita vindas de épocas distintas da sua, como é o caso da linguagem barroca usada no romance e da própria ideia de que a palavra é uma semente. No entanto, esta palavra não se restringe à palavra sagrada, antes, compreende toda expressão verbal que é dotada de sentido e que pode ou não germinar, dando origem aos frutos que podem ser bons ou maus.

Nesta perspectiva, Raduan Nassar vincula-se a uma tradição ao inová-la, ou seja, ao possibilitar novas formas de leitura a alguns dos textos mais antigos do cânone ocidental, espaço habitado por essa espécie de semeadores que, assim como a semente, são capazes de sobreviver ao longo do tempo: “[...] E pode haver tanta vida na semente, e tanta fé nas mãos do semeador, que é um milagre sublime que grãos espalhados há milênios, embora sem germinar, ainda não morreram.” (NASSAR, 2016, p.165).

## Referências

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Vol.2. São Paulo: Globo, 1999. p.96-98.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios/ T. S. Eliot*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p.37-48.

MOISÉS, Massaud. Barroco. In: \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983.

NASSAR, Raduan. Lavoura arcaica. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PONTES, Roberto. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade*, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/2006. Fortaleza (mimeografado), 2006.

VIEIRA, Antonio. Sermão da Sexagésima. In: \_\_\_\_\_. *Sermões Escolhidos*. v.2, São Paulo: Edameris, 1965. p.83-115.



## MITOS AMAZÔNICOS: ANÁLISE RESIDUAL EM *VIDA E MORTE DA ONÇA-GENTE*, DE JOEL RUFINO DOS SANTOS

Izabely Barbosa Farias (UFAM)<sup>1</sup>

Cássia Maria Bezerra do Nascimento (UFAM)<sup>2</sup>

**Resumo:** Joel Rufino dos Santos (2006), em *Vida e Morte da Onça-Gente*, ao narrar os mitos e as façanhas dos entes sobrenaturais por meio da ficção, resgata a herança dos europeus, na colonização da América Latina, em contato com a herança cultural dos povos indígenas e africanos, e a construção de entes que povoam o imaginário amazônico. Para o presente estudo, fundamentamo-nos na teoria da Residualidade Literária e Cultural sistematizada por Roberto Pontes (1999, 2014), em Mircea Eliade (1972) e Marcos Frederico Krüger (2011) a fim de apontar os mitos ficcionados por Joel Rufino dos Santos e os resíduos da cultura indígena ativos na região amazônica.

**Palavras-chave:** Residualidade. Mito. Amazônia. *Vida e morte da onça-gente*.

### 1 DO MITO AOS MITOS

Segundo os estudos de Candido (2011), o homem, desde a infância, possui a capacidade de fabular; mergulha, por meio do sonho, no mundo da ficção e da poesia e isto coloca a Literatura, em seu sentido mais amplo, como uma necessidade universal do ser humano.

Para Eliade (1972), enquanto manifestações literárias, os mitos são histórias contadas e recontadas por gerações que transmitem conhecimentos de uma determinada civilização, seja da Grécia Antiga ou das tribos indígenas do Brasil, logo, eles mostram sua importância para a humanidade.


Para iniciarmos a análise acerca dos aspectos residuais em *Vida e morte da onça-gente*, de Joel Rufino dos Santos, partirmos, portanto, da relevância em compreendermos o que seja o mito:

[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças as façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total,

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL – da Universidade Federal do Amazonas – UFAM.

<sup>2</sup> Orientadora; Doutora em Sociedade e Cultura na Amazônia – UFAM –; Mestre em Letras – UFC –; Graduada em Letras – UECE –; Professora do Curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa e do Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado – PPGL – UFAM.



Cosmo, ou apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie de vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente (ELIADE, 1972, p.8).

Logo, para que o mito se realize, temos que ter a presença dos entes sobrenaturais que, com sua sagacidade ou por meio de elementos dotados de magia ou poder, auxiliam em sua manifestação, por isso a proposta de discorrer sobre o mito, de certa forma, também toca na atuação desses entes.


Nos contos de Joel Rufino, as palavras, os personagens e o cenário são prova dessa hibridação na formação do povo brasileiro e nas histórias que fazem parte do nosso imaginário. Tais mitos encontram-se hibridizados, cristalizados e são parte do imaginário amazônico, portanto, são residuais. Sendo assim, analisaremos os mitos ficcionados por Santos (2006) e os resíduos da cultura indígena ativos na região amazônica. Mas antes, embarquemos para os mitos ficcionados no livro.

## **2 OS MITOS EM *VIDA E MORTE DA ONÇA-GENTE***

Os mitos ficcionados em *Vida e morte da onça-gente* aparecem misturados e recriados, mas permanecem com sua essência que entendemos como resíduo, posto que, ele é “a essência mesma da cultura e da literatura” (PONTES apud SOARES, 2015, p. 18). Desse modo, os resíduos garantem a reatualização dos mitos, visto que eles são recriados pela repetição simbólica da cosmogonia que é o modelo exemplar de toda criação. Logo, afirmamos que essas características nas histórias míticas no livro corroboram com os termos operacionais da teoria da Residualidade, a saber: hibridação cultural, cristalização e resíduo.

Sobre hibridação cultural tomamos as palavras de Pontes (2006), para o qual:

*Hibridação cultural* é expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. A *hibridação cultural* se nutre do conceito de *hibridismo* comum à mitologia. Que é um ser híbrido? É aquele composto de materiais de natureza diversa. (PONTES, 2006, p. 5-6)



A hibridação em Santos (2006) resulta da mistura entre os mitos entre culturas distintas que faz parte da formação do povo brasileiro. Já a cristalização trata-se de “uma metamorfose ocorrida com o elemento *residual*, revestindo-o de uma nova roupagem, que não impede, porém, que a sua essência se manifeste” (SOARES, 2015, p. 22). Atrelado à cristalização que o resíduo aparece com vigor se manifesta na cultura e na literatura, posto que ele é “brasa acesa e oculta sob cinzas, à qual basta um sopro para voltar a ser chama” (PONTES, 2014, p.113).

Partindo desses fundamentos, podemos perceber, no livro de Santos (2006), a presença dos seguintes mitos:

1. a Baíra, Pai<sup>3</sup> dos índios e nosso primeiro parente;
2. a criação da Noite que traz consigo a carapanã, o frio e o pesadelo;
3. a posse do Fogo dado pela Boiúna, a Cobra Grande, à Baíra e à Rainha Quiximbi<sup>4</sup>;
4. a história de Honorato e Felizmina;
5. os rituais à Iemanjá na Bahia;
6. o mito das mulheres sem peito, as amazonas;
7. a Terra sem Males;
8. e Vic Corajosa dos Monstros.


Esses mitos e façanhas ficcionados são originários de diversas culturas, sendo os povos indígenas, africanos e portugueses que mais se destacam na formação do povo brasileiro. Portanto, os atos de reatualizar, completar, mudar, juntar que o autor realiza no processo de produção artística, garantem que os mitos de nossos parentes permaneçam vivos na cultura e na literatura de uma determinada civilização, seja da Grécia Antiga às tribos indígenas, por meio do resíduo.

Desse modo, podemos inferir também que o decorrer do tempo e o contato entre as culturas atribui ao mito uma nova roupagem, que preserva sua essência; logo, aludimos à citação de Pontes (2012) ao relatar que “na cultura e na literatura nada há de original; tudo remanesce; logo, tudo é residual” (2012, p. 392). As cristalizações no mito, de certa forma, proporcionam sua reatualização por meio do imaginário de um povo, seus rituais, sua literatura. Portanto, para falar sobre os mitos no livro de Joel Rufino dos Santos, atentamo-nos nessa nova roupagem dos mitos ficcionados

---

<sup>3</sup> Optamos por colocar noite com letra inicial maiúscula, respeitando a grafia presente no livro em que os entes sobrenaturais e elementos sobrenaturais são grafados desta maneira. Desse modo, procederemos assinalando com inicial maiúscula esses elementos ao longo de todo artigo.

<sup>4</sup> Na narrativa, é o Jacaré que encontra o fogo perdido por Baíra que, para recuperá-lo, embebeda-o com açaí.



proporcionada por meio do contato dos povos indígenas com outras culturas e como essa cristalização dos mitos reflete no imaginário amazônico. Para discorrer sobre esse mundo complexo e residual na cultura e na literatura utilizamos a Teoria da Residualidade Literária e Cultural, de base endógena, sistematizada por Roberto Pontes, a fim de mostrar os resíduos ativos da cultura indígena, africana e lusitana na região amazônica através dos mitos que a seguir.

## **2.1 Baíra**


Entre os mitos narrados no livro, destaca-se o de Baíra, colocado como nosso primeiro parente, no qual realiza feitos para o bem da coletividade. Primeiro, pega a noite. Sucessivamente, o fogo. Podemos referenciá-lo como o herói que enfrenta os desafios de pegar itens sagrados da Boiúna, a grande serpente habitante dos rios amazônicos, que é um item primordial, símbolo de renovação.

O herói passa por obstáculos que o afirmam como um ente sobrenatural pertencente ao imaginário amazônico. Segundo Loureiro (2015) Baíra mostra sua sagacidade, pois foi “capaz de manipular o mundo a seu interesse, roubando o fogo para o bem de sua gente” (LOUREIRO, 2015, p. 2016).

A audácia do Pai de todos os índios possui marcas residuais que o aproximam de Prometeu, que também o bem da humanidade rouba o fogo dos deuses, uma marca de que “os heróis e os feitos do mito mantiveram-se vivos até a época moderna” (CAMPBELL, 1997, p. 6), mas como nova roupagem. Mitos de origem, que trataremos na próxima seção.

## **2.2 A criação da noite**

O mito da criação da noite também aparece em Santos (2006) escondida em uma cuia e liberada por Baíra ao mundo. No entanto, esse fenômeno traz consigo a carapanã, o frio e o pesadelo, caracterizados pela Boiúna e pela Mãe da Noite como “três coisas ruins”, como um aviso ao herói que seu desejo de ter a noite para o descanso teria consequências. E teve, pois:



No meio do caminho, de curiosidade, abriu a cuia. De dentro dela pulou a Noite. Mas saiu tanto mosquito carapanã que Baíra teve de abrir caminho a faca. Quanto mais cortava, mais carapanã fechava seu caminho. Era tanto carapanã, mas tanto, que as picadas faziam flutuar o Pai dos índios. Se conformou e dormiu ali mesmo. Teve frio. No outro dia de manhã, chegou em casa e mandou a mulher, já preocupada, preparar o almoço. Deitou na rede e ferrou no sono outra vez. Teve pesadelo feio, difícil de contar (SANTOS, 2006, p 16).


O desrespeito de Baíra às advertências dos sogros gera uma punição. Krüger (2011), ao se referir aos tipos de transgressões, assinala que uma proporciona a evolução da sociedade, e a outra que proporciona à humanidade algum conhecimento para se diferenciar dos bichos. Portanto, a desobediência a um ser divino gera uma punição, como ocorreu com Baíra que ao libertar noite comete uma transgressão para o bem-estar e a evolução da sociedade.

Podemos identificar no mito da criação da noite um resíduo de uma outra cultura, posto que o herói é movido pela curiosidade a abrir a cuia assim com Pandora. Além disso, ambas as figuras mitológicas transgridem leis divinas e libertam males para a humanidade como punição ao ato assim como também sofrem por violarem as leis. Portanto, esses mitos possuem pontos de convergências e mostram-nos, mais uma vez, que as culturas passam pelo processo de hibridação cultural, visto que quando os navegantes europeus desembarcaram em nossas terras, trouxeram em suas bagagens as mitologias greco-romana e seus costumes que se fecundaram e foram hibridizando-se e cristalizando-se, assim podemos ter mitos de origem com pontos em comum, como da Criação da noite com Pandora.

### **2.3 O fogo**

Baíra não estava satisfeito com tantos males que a Noite trouxe e assim quis arranjar o fogo com os sogros como modo de espantar as desgraças de sua desobediência. Assim, ganha o fogo da Boiúna, mas o perde para o Jacaré. Para recuperá-lo, o herói e sua esposa realiza um banquete, embebedam o animal com açaí, metem uma forquilha em sua goela e recuperam o fogo.

A essência desse mito está na manipulação do fogo pela humanidade e também encontramos na mitologia grega pontos de convergência entre essas duas culturas para o fogo. Conforme os estudos de Brandão (1986), Prometeu enganou Zeus duas vezes. A



primeira foi quando Prometeu, em benefício dos mortais, dividiu um boi enorme em duas porções: a primeira contendo as carnes e as entranhas, cobertas pelo couro do animal; a segunda, apenas os ossos, cobertos com a gordura branca do mesmo. Zeus escolheu a segunda porção e, crendo que foi enganado, “privou o homem do fogo, quer dizer, simbolicamente dos nûs, da inteligência, tornando a humanidade anóetos, isto é, imbecilizou-a” (BRANDÃO, 1987, p. 167).


Sem o fogo, os homens já não detinham do poder de outrora e assim, o titã decide roubar uma centelha do fogo celestial para reanimar os homens, dessa maneira, transgrediu com a lei divina e aumentou a ira de Zeus que castigou o ladrão, no qual foi acorrentado com grilhões inextricáveis no meio de uma coluna, e a humanidade, quando enviou Pandora.

Encontramos em Bulfinch (2000) outra versão na qual Prometeu rouba o fogo com ajuda de Minerva e em função do seu irmão Epimeteu que, ao atribuir as prodigalidades aos animais, gastara seus recursos para criar o homem que teria que ser superior às outras espécies. Prometeu pega o fogo para garantir a superioridade do homem aos demais, instalar uma hierarquia.

Nas duas versões do mito, percebemos como essência a necessidade do fogo pela humanidade e como ele garante o poder perante os outros animais. Como assinalado anteriormente, para Krüger (2011), essa transgressão “é positiva, pois foi graças ao conhecimento e domínio do fogo que a humanidade pôde se diferenciar dos bichos”. (KRÜGER, 2011, p. 37). Desse modo, a marca residual entre os mitos de origem que narram as façanhas de Prometeu e Baíra para obter o fogo mostra o poder que ele (o fogo) confere à humanidade, enriquecendo e modificando a sociedade, pois a partir daí “que hoje temos a Noite, para descansar e ouvir histórias. E o Fogo pra iluminar, apesar dos carapanãs, do frio e do pesadelo” (SANTOS, 2006, p. 19).

## **2.4 Deusas das Águas**

Junto ao o mito de Baíra, Santos (2006) cita um ente sobrenatural, que seu mito possui raízes tanto europeias quanto africanas, a Rainha Quiximbi. Segundo Carneiro (1937), antes de se tornar uma sereia, era uma viúva que, posteriormente, casou-se com Chibamba, rei dos encantados. No entanto, quanto mais gostava do marido, mais ele



diminuía. Até que um dia, desapareceu. Sucessivamente, casou-se com um outro homem muito parecido com Chibamba, no entanto, quanto mais gostava dele, mais ele crescia. Até que percebeu que seu atual esposo era o Chimbambinha, mas ele estava tão alto que não entrava na cubata. Ainda segundo este teórico:


Chibamba, que é o rei dos encantados, encantou a moça. Colou as pernas dela e fez, da cintura para os pés, um meio corpo de peixe. Deixou-a mulher da cintura para cima. Cobriu-lhe o corpo todo de escamas de prata, reluzentes. Os cabelos, dourou. [...] E entregou-a aos peixes que a levaram em procissão. E ela, cantando, despediu-se dele (CARNEIRO, 1937, p. 232-233).

Observar-se-á que a Rainha Quiximbi é transformada em uma sereia com traços europeus e possui convergência como a Iara amazônica por ser sereia, bela e por ter o canto. Em Barros (2006), encontramos que a Rainha Quiximbi seria a sereia que podia ser masculina ou feminina dos rios e lagos. Barros (2006) também faz convergência da imagem desta sereia africana à Iemanjá, pois segundo as raízes africanas, “esta orixá, no Brasil, é também conhecida como Rainha do Mar, relacionada à Mãe d’água – as Iaras indígenas – ou às sereias europeias (Loreley) e africanas” (BARROS, 2006, p. 35).

Logo, vemos que o mito sobre a Rainha Quiximbi está cristalizado em nossa cultura de duas formas: a primeira, associado ao mito da Iara e, a segunda, por meio de Iemanjá. Isto comprova como as heranças dos portugueses e africanos entrelaçaram-se às histórias indígenas construindo o imaginário amazônico, e reafirmando a mãe d’água em um novo espaço, mas o fato do ser um ente sobrenatural, rainha das águas, metade mulher e metade peixe, com belo canto e corpo, marca a essência residual que perdura em tantas culturas.

## **2.5 Honorato e Felizmina**

Em Santos (2006) aparece mais um mito que está presente no imaginário amazônico, se trata de Honorato e Felizmina. Irmãos com personalidades diferentes. O primeiro, “era uma flor de criatura” (SANTOS, 2006, p.48), porém, a irmã era malvada, causava naufrágios e comia os pescadores. Por isso, o irmão decidiu pôr um fim às ações da irmã, matando-a.



O duelo entre as cobras irmãs aparece também em Cascudo (2006), mas nesta versão Cobra Norato pode se transformar em homem durante à noite, chamando-se Honorato. Em forma humana, Honorato procura alguém para desencantá-lo, até conhecer um soldado que consegue a proeza.

Nesse mito, podemos destacar a cobra como símbolo primordial que oscila entre o bem e o mal. Segundo Brandão (1986), na mitologia grega, a serpente é considerada um animal sagrado. Mas na cultura cristã, aparece como símbolo do mal. No mito de Honorato e Felizmina, temos as duas representações da cobra que duelam. Além disso, o fato de serem irmãs também nos remetem a mais um aspecto residual, o duelo entre Caim e Abel registrado na Bíblia Sagrada.

Portanto, a cobra como elemento mítico aparece ao longo das culturas com aspectos diferentes e participa do imaginário amazônico denominada de outras maneiras, por exemplo, como Boiúna, Cobra-Grande, Cobra Norato, mboi, una, preta; e com histórias diferentes, mas sem perder a ideia de que a cobra é um símbolo de fascínio, encanto e desgraças.

## **2.6 O espírito guerreiro das mulheres sem peito**


Outro mito que aparece no livro de Santos (2006) é o das mulheres sem peito, conhecidas como amazonas. Na ficção, o narrador nos mostra essas mulheres pertencendo a uma tribo liderada por homens que se transformavam, em porcos-domato ao saírem para caçar e pescar, após dizerem “não gosto delas. Eu gosto é de vocês” (SANTOS, 2006, p. 72). A vida dessas mulheres era dura, sofriam violência física e psicológica dos maridos, até que na cerimônia de furar a orelha dos indiozinhos, as mulheres pedem para o filho do chefe da tribo espionar os maridos e descobrem as façanhas dos homens. Assim, ao saber da história, elas se pintam de jenipapo e urucu, dançam horas, bebem veneno, se transformam em ‘mamaé’<sup>5</sup>. Sucessivamente ao ritual, elas cortam o peito direito; as canhotas, o esquerdo; as gordas, jogam-nos para as costas. As ‘iamuricumás’<sup>6</sup> abandonam a aldeia, quebram com o patriarcalismo e nunca mais precisam dos homens.

---

<sup>5</sup> Espírito guerreiro.

<sup>6</sup> Amazonas.






O mito das mulheres sem peito nos reporta para as amazonas gregas que também eram mulheres guerreira indomáveis lideradas pela rainha Hipólita. Brandão (1987) as descreve “como mulheres guerreiras, que habitavam o Ponto Euxino, a Cítia ou a Lídia, mutilavam o seio direito para que pudessem manejar com mais destreza o arco”. (BRANDÃO, 1987, p. 232). Já em Loureiro (2015) as Amazonas são “mulheres guerreiras que cavalam pela selva e recebem os guerreiros em orgiásticas noites de amor e de luar (LOUREIRO, 2015, p. 215). Portanto, mitos que convergem, posto que, em ambos, as mulheres quebram com a ordem patriarcal.

Há também, dentro do mito das mulheres guerreiras, a caçadora Vic Corajosa dos Monstros que será a guerreira responsável pela morte da Onça-gente e que se casa com Osíris como recompensa ao feito. A amazona do livro possui convergência com a heroína grega Diana, filha de Hipólita (rainha das amazonas), possui assim como no mito grego Vic Corajosa dos Monstros tem as habilidades necessárias para a batalha, por isso, consegue com sabedoria para atender aos pedidos do felino transformado em velha e, depois, mata-o, conquistando a recompensa por sua bravura.

Percebemos os resíduos nos mitos das ‘iamuricumás’ e das amazonas gregas que cortam seus peitos para manejar o arco e a quebra contra os preceitos de uma sociedade machista que permanece na contemporaneidade, por isso, são consideradas as malvadas ou indomáveis. O mito cristalizado das mulheres guerreiras como resíduos o mantem vivos para serem usados novamente, reatualizando-os ao recorrer aos tempos imemoriais teogônicos e épicos da Grécia.

## **2.7 A terra sem males**

Por fim, podemos citar a Terra sem Males que é narrado como a terra feliz que “não se precisava deitar para dormir. Nada de raios, trovões ou tempestades. Os ventos varriam o chão, nem esse trabalho se tinha por lá. O clima era de Teresópolis. Quando as pessoas atingiam a velhice, não morriam” (SANTOS, 2006, p. 62). O mesmo local é citado por Loureiro (2015), para este teórico, “certos lugares podem ter uma especial atmosfera de mistério como Noçoquém – terra sem males -, interdita a todos, mesmo quem possa ter qualquer tipo de privilégio. Ninguém pode atravessar sua entrada proibida e nem indicar-lhe a localização” (LOUREIRO, p. 268).



Nocoquém é a terra que ninguém pode pisar, mas no livro a pessoas são recrutadas para lá por ser um local onde o mal do mundo não atinge, assim como era o Jardim do Éden antes das transgressões de Adão e Eva.


Além disso, há convergência de como a terra era sem males antes de Pandora abrir a caixa. Logo, a mentalidade da existência de uma terra perfeita existir, transpõe os tempos e, sucessivamente, cristaliza-se. Por cristalização, utilizamos a analogia do termo ao mineral que passa pelo processo de lapidação para se tornar joia, posto que, “a joia não é mais valiosa do que o mineral bruto. Ela é diferente, ela serve para outras ocasiões, para outros contextos. E, em sua essência, ela continua sendo o mesmo mineral, apenas com uma nova roupagem” (SOARES, 2015, p. 22).

Portanto, resíduo e cristalização são processos interligados, mas isso não tira o essencial da matéria-prima, o mito; na realidade, mostra-nos que este se mantém vivo, mesmo que encoberto, e que pode reaparecer em outro tempo, outra cultura em uma nova roupagem. É o que ocorre com a Terra sem Males que é uma herança vinda de outras culturas e se fixou, fazendo parte do imaginário amazônico, portanto, um elemento residual.

### **Considerações finais**

Os mitos narrados podem ser mudados, misturados, transformados, hibridizados e cristalizados. Mas sua essência permanece por meio do resíduo que antes era pedra bruta e, depois, por meio da ação do tempo e contato entre as culturas, se manifesta cristalizado.

Na análise, percebe-se que muitas histórias do imaginário amazônico têm pontos de convergência com os mitos helênicos e bíblicos, prova de que o processo de colonização do Brasil e as próprias missões jesuíticas, com a finalidade de catequização dos indígenas, deixaram marcas na cultura e na literatura, sendo assim, essas histórias passaram por um processo de hibridação cultural. Os mitos de origem são algo em comum entre elas, em que todas as civilizações tentam contar como tudo começou, como algo passou a existir, as façanhas dos primeiros parentes, um sentido para a existência da humanidade, mas cada um com sua autêntica maneira de narrar o resíduo cristalizado.



Conforme Cascudo, “o mito age e vive, milenar e atual, disfarçado noutros mitos, envolto em credices, escondido em medos, em pavores cujas raízes vêm de longe, através do passado escuro e terrível” (CASCUDO, 2012, p.111). Portanto, o mito pode ser analisado pelo viés da Teoria da Residualidade Literária e Cultura, pois está ativo na cultura, faz parte da literatura dos povos, é atualizado por ser resíduo: “é dotado da capacidade de adaptar-se ao novo contexto, isto é, de cristalizar-se. Todavia, essa adaptação não se faz de maneira imposta ou forçada a toda uma sociedade. A transformação adentra naturalmente a vida das pessoas” (SOARES, 2015, p. 22). Sucessivamente, esse resíduo pode se manifestar no imaginário de um povo, por imaginários como “os modos de pensar de cada grupo social em cada época” (SOARES, 2015, p. 27), isto é, um grupo de símbolos ou significados que compõem o imaginário de determinado grupo.

Para finalizarmos, podemos concluir que a cobra, a criação da noite, o fogo, as amazonas, etc, são elementos que faziam parte de mitos de culturas pretéritas que se manifestam também no imaginário amazônico e nas obras literárias por meio da cristalização, mantendo vivo o elemento essencial do mito e sua reatualização proporcionada pela literatura quando o herói, a história, a mentalidade de uma civilização é narrada pela ficção ou recontada ao redor da fogueira, ou a luz do luar. Portanto, Joel Rufino dos Santos, em *Vida e morte da onça-gente*, resgata os mitos de tradição oral, herdados pelos europeus e africanos. Isto possibilitou essa análise introdutória e residual acerca do livro, posto que esses mitos são híbridos com as histórias da cultura indígena e permanentes em nosso imaginário. Ficcionalizando-os, o autor mostra sua genialidade e comprova que há elementos residuais nos mitos que fazem parte do imaginário dos povos da Amazônia, pois eles continuam ativos em nossa cultura.

## **Referências**

BARROS, Cristiane Amaral de. *Iemanjá e Pomba-Gira: imagens do feminino na Umbanda*. Juiz de Fora: 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega: Volume I*. 1ª ed. Petrópolis: Vozes,



1986.

\_\_\_\_\_. Mitologia Grega: Volume II. 1ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. Tradução David Jardim. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Editora Cultrix/Pensamento, 1997.

CANDIDO, Antonio. Vários Escritos. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2011.

CARNEIRO, Antonio Joaquim de Souza. Os mitos africanos no Brasil: ciência do folclore. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

CASCUDO, Luís da Câmara. Lendas brasileiras para jovens. 2ª ed. digital. São Paulo: Global Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. Literatura oral no Brasil. 1ª ed. digital. São Paulo: Global Editora, 2012.

ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. Editora Perspectiva S.A., São Paulo, 1972.


KRÜGER, Marcos Frederico. Amazônia: mito e literatura. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

LOREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica – Uma poética do imaginário. 6ª ed. Manaus: Editora Valer, 2015.

PONTES, Roberto. Poesia insubmissa afrobrasilusa. Rio de Janeiro; Fortaleza: Oficina do Autor– EUFC, 1999.

\_\_\_\_\_. Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

\_\_\_\_\_. Poesia & ciência em Augusto dos Anjos: fundação de uma lírica diversa. In: ARAGÃO, Maria do Socorro Silva, SANTOS, Neide M., ANDRADE, Ana I. S. L.



(orgs.). Augusto dos Anjos: a heterogeneidade do eu singular. João Pessoa: Midia Gráfica e Editora Ltda, 2012a. p. 375-394.

\_\_\_\_\_. MARTINS, Elizabeth Dias (Org.). Residualidade ao alcance de todos. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

SANTOS, Joel Rufino dos. Vida e morte da onça-gente. 1ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 2006.

SOARES, Jessica Thais Loiola. Resíduos do amor medieval em Marília de Dirceu, de Tomás Antônio Gonzaga. Fortaleza: 2015.



**PASSADO PRESENTE: AS RUÍNAS DE  
“TEMPO DE ESPALHAR PEDRAS”, DE ESTEVÃO AZEVEDO**

Manuella Mirna Enéas de Nazaré (UFPE)<sup>1</sup>

**Resumo:** De fins do século XX até hoje, o mundo vem mudando drasticamente e a literatura contemporânea tem trabalhado essas transformações com obras em que saltam as complexidades dos indivíduos e as reverberações do passado no presente. Assim, este trabalho teoriza o passado presente na cultura contemporânea, e trata das ruínas de “Tempo de espalhar pedras”, obra publicada em 2014 por Estevão Azevedo, em uma perspectiva atenta a um ontem que ainda ressoa no hoje.

**Palavras-chave:** Passado; Presente; Ruínas; Literatura contemporânea.

### **Introdução**


Contemporaneamente, de fins do século XX, na pós-modernidade, até hoje, ocorreram drásticas mudanças estruturais na cultura e no imaginário das pessoas; as identificações ideológicas e identitárias do passado foram questionadas e muitas ruíram. As instituições e as verdades do mundo moderno, feitas sobre as ruínas de seu passado, entraram em um tipo de colapso no final do século XX que mexeu com os estatutos e os questionaram, levando à maior fragmentação dos indivíduos. Política e economicamente, a intensificação do capitalismo, da globalização e das novas tecnologias, gerou enormes consequências, de maiores e de menores proporções, sobre os indivíduos e suas manifestações de cultura.

Esse momento histórico contemporâneo é palco e estrada de pessoas e serviços que se assistem e se comunicam entre si, dentro de uma sociedade global de fronteiras embaçadas. De repente, a quantidade de cultura e de informação intercambiantes se tornou tão vasta e tão constante que as possibilidades do que podemos ser superou o que somos. As identidades, as memórias, os imaginários, instâncias de apoio do ser humano – talvez, desde sempre frágeis – foram jogados para o incerto; nos tornamos fragmentos em nova e constante construção, ruínas do que fomos, do que somos, do que seremos.

Na literatura contemporânea, isso se reflete através de personagens perdidas, em busca de propósitos e de estabilidade; personagens perturbadas por imagens obsedantes do seu passado e da cultura que as formou, por verdades que estão sempre a questionar, paradoxalmente pelo medo de perder as bases em que costumaram se ancorar. Dessa

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras com ênfase em Estudos Literários (UFPE), Mestre em Teoria da Literatura (UFPE) e Doutoranda em Literatura, Sociedade e Memória (UFPE), ambos com a orientação do Prof. Dr. Lourival Holanda. Contato: manuella.eneas@gmail.com.



forma, os espaços retratados e o tempo narrativo funcionam como reflexos de um indivíduo assombrado, fruto de ruínas e a produzir ruínas a sua volta.

Assim, ponto essencial na literatura contemporânea, como vemos em “Tempo de espalhar pedras”, são os efeitos de um passado presente na cultura dos homens, o que se modela em uma narração de ruínas. Independente do tempo e espaço, fica aparente o cancro, os fantasmas, as tragédias humanas, as complexidades das suas escolhas, as confusões das suas incertezas, as tensões do que são.


Tudo lembra ruínas personificadas no homem. Os indivíduos perambulam dentro de si, remoem seus passados e os que foram escritos para eles continuarem, criando fissuras memoriais que influenciam suas escolhas no presente; ao mesmo tempo, desconfiam do presente, das verdades dos outros e até das próprias, com medo de se perderem do alcance dos seus desejos. Dentro de escombros, criam até mais na tentativa de erigir sonhos longe de tudo que os prendem e que desconfiam, ansiosos pelo que creem encontrar se persistirem em suas buscas – um diamante escondido quem sabe –, mas pelo descontrole, parecem condenados a serem vencidos pelas suas más escolhas.

#### **Breve apanhado teórico: passado presente na cultura contemporânea**

Uma das palavras do momento cultural contemporâneo é fragmentação, outra é revisão, na linha de atualizar, adaptar e melhorar. Conectado com essas ressonâncias, Giorgio Agamben (2009) fala de uma postura ideal para o contemporâneo, o qual deve ser visto em suas obscuridades. Para isso, ele considera importante um olhar de distanciamento do agora, olhando para trás e para frente, a fim de entender o que é conservado até hoje e o que parece que se postergará, entendendo com consciência e verdade as intenções do contemporâneo.

Teixeira Coelho (2011) se alinha ao pensamento de Agamben (2009), e afirma que o contemporâneo precisa ser encarado em tempo relacional, voltando-se para o passado em postura de revisão e de entendimento com o presente, visto que o agora vivido se fez/faz/fará de ontem, hoje e amanhã.

Pensando em ruínas, Farinaccio (2013) mostra como a literatura contemporânea, através de seus recursos, demonstra uma atitude relacional, na medida em que se utiliza do passado para recolher fragmentos, descontextualiza-los e recontextualiza-los em um novo conjunto que deverá responder aos interesses do presente. O autor percebe nisso uma necessidade de salvar o passado do esquecimento voraz produzido incessantemente



pela modernidade, era de produção-consumo-descarte. Ele fala que essa necessidade pode advir do fato de a questão da perdurabilidade no tempo se encontrar muito em xeque atualmente.

Ao entender essa reverberação de passado no contemporâneo, Susana Scramim (2013) observa a presença da memória, que a modernidade individualista já havia passado a acionar, no sentido de resguardo. Olmi (2006) vê a memória na contemporaneidade como uma importante ferramenta no sentido de busca da identidade do ser humano, que, como explica Hall (2006), se encontra fragmentado e confuso entre tantas possibilidades e simplificações operadas na era de multiplicidades em que passa a viver, com a intensificação da globalização e do capitalismo financeiro.

Esse papel dado à memória parece ser um contrassenso em uma fase histórica tão acostumada a produzir novidades com extrema rapidez, o que gera também muito individualismo. E conforme Walter Benjamin (1987), a memória é musa da narrativa no sentido da coletividade, da tradição, o que não se coaduna, então, com o momento atual, questionador por excelência de antigos estatutos.

Porém, essa individualidade e gosto pelo novo, na verdade, comporta-se como busca por respostas e entendimentos que não se encontram, necessariamente, no presente, daí a necessidade de voltar ao passado atrás de bases, de histórias fundadoras, pois, como fala Farinaccio (2013), a impressão de que o passado ruiu e de que não se sabe o que se faz no lugar dele é geral. Dessa maneira, o passado não terminou de verdade, nem estruturalmente na sociedade, nem intimamente nos homens. Então, emerge a importância de lidar com essas ruínas deixadas no presente.


Siqueira (2014) afirma que pensar o contemporâneo é um tempo complexo e questionável justamente por ser tempo de permanências, atualizações e construções:

A nossa contemporaneidade é um presente saturado de passado e de futuro, o que equivale confirmar que se trata de um fenômeno histórico-cultural grávido de sentidos, que remetem tanto para os foros da modernidade quanto da pós-modernidade.

[...]

Nossa contemporaneidade, pois, é um tempo presente, recheado de ambivalências. A comprovação dessa ambivalência abissal de que estamos falando remete ao simbolismo dos prefixos “neo” – que reforça a continuidade no político-econômico – e “pós”, que acolhe a ruptura, os deslocamentos e as temporalidades no espaço cultural e social. (SIQUEIRA, 2014, p. 83).






Na atualidade, de um lado, a própria modernidade se tornou ruína material e abstrata, com suas promessas falidas e com sua produção para o consumo rápido fatalmente descartada, como percebe Andreas Huyssen (2014). O autor explica que isso dificulta imaginar o futuro e mais ainda lidar com a tradição, já que o eufórico hábito moderno pela novidade também se arruína, e rapidamente. Como consequência, ele fala que a ruína se atrela à nostalgia, uma vez que o passado está presente nos resíduos, mas não está mais acessível, está em promessas que não se concretizaram.

Por outro lado, Huyssen (2014) mostra que o presente em si já é também ruinoso, que sua velocidade produz ruínas, e que o desejo pelo autêntico, a ânsia por parte da cultura da mídia e da mercadoria, reflete o medo de falta de significado existencial, medo do inautêntico. Ruínas, nesse sentido, é a consciência do transitório, o medo de perder os sentidos que se acredita ter, é se atar à ilusão da posse do significado. Enfim, o autor chama a atenção para olhar a ruína estética e politicamente, como uma cifra de dúvidas, como o reflexo das obscuridades de qualquer processo.

Seguindo postura análoga, Néstor Garcia Canclini (1990) convida a olharmos para essas sombras, no cuidado de lidar com a resistência de pressupostos da modernidade sobre o presente. Ele explica que os projetos modernos se apropriam de bens históricos e tradicionais buscando identificar a nação a partir da cultura popular. Mas essas tentativas são permeadas de discursos políticos e interesses ideológicos próprios, além do fato perigoso de considerar essa suposta história e raiz como um dom simbólico ao qual não cabe questionamento.

Canclini (1990) explica que isso cria patrimonialização cultural, carregada da ideologia da minoria e de tradicionalismos teatralizados. Por isso, é bastante importante observar quais pressupostos resistiram até hoje, a fim de conseguir filtrar as verdades que não se encaixam com o presente, bem como as interferências que se coadunam com ele, respeitando, assim, as urgências da sociedade contemporânea.

Nesse contexto, Canclini (1990) propõe uma política cultural que tome conta do caráter processual dos patrimônios e de suas transformações no contemporânea, instaurando a percepção entre o que já se tornou *arcaico*, o que é ainda *residual* e o que mostra ser *emergente*, nomenclatura pensada por Raymond Williams, segundo o autor. Ele adverte que as políticas culturais menos eficazes são as que se aferram ao passado sem conseguirem articular a densidade histórica dos significados recentes.



Assim, cabe bem a postura de revisão ou de rechaço ao que há muito foi estabelecido e não questionado, bem como de descoberta, de problematização e de sugestão de novidades estético-ideológicas. Uma postura que Beatriz Sarlo (2005) chama de olhar político, afirmando a importância de sua aplicação à arte, como recusa aos paternalismos estéticos e aos conservadorismos nostálgicos com pretensões de verdade válidas para a atualidade.


Portanto, importa ter em mente uma ideia consciente e crítica de passado presente, sem o hífen, porque “o presente é uma era de preservação, restauração e novas versões, todas as quais anulam a ideia de ruína autêntica, que se tornou, ela mesma, histórica” (HUYSSSEN, 2014, p. 113).

Percebendo a seriedade dessa postura, e lembrando que a memória é uma ferramenta de ligação com o passado, como exposto mais acima, chamamos a atenção para o que Aleida Assmann (2011) chama de funcionalidades da memória, como a legitimação e a deslegitimação, o que implica cuidado tanto com a política da monumentalização do poder dominante, cultivador do passado, quanto com a política da subversão fundamentalista do poder opositivo, sedento por futuro.

A prudência com essas funcionalidades se justifica pelo caráter da memória. Assmann (2011) afirma que ela segue rastros do passado, soterrados ou esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade. Isso se liga a projetos identitários, interpretações do presente e pretensões de verdade. O que quer dizer que o olhar para o passado é um recorte, a partir do ponto em que se está no presente e por um horizonte que se espera de futuro. Por isso, a postura crítica é tão importante, atentos aos perigos e intenções no que se preserve e se esqueça. Ferreira (2003) chama a atenção para isso, adverte que a memória tem suas armadilhas, muitas vezes políticas, de colaborar para o reguardo, com o intuito da legitimação, ou para o esquecimento, intencional e motivado, de determinados dados da memória cultural coletiva.

Assim, deve-se atentar ao passado presente, pois o contemporâneo é o reino do plural, do diferente, do transitório e da deslegitimação, mas também deve ser o do diálogo, da atualização e do entendimento, visto que busca entender suas fissuras, lacunas e obscuridades.

### **Ruínas de “Tempo de espalhar pedras”**




São “tempos em que tudo, até o de dentro da gente, definhava” (AZEVEDO, 2014, p. 129), “Tempo de espalhar pedras” faz-se assim, em um desmoronar.

O contemporâneo dessa obra mostra que se constitui da ruína nos homens. Através deles, espaço e tempo se retratam, sendo subjulgados pelos estados do homem. “O tempo se alimenta do que o homem lhe oferece para, feito uma cobra, ora esticar-se, ora enrolar-se.” (AZEVEDO, 2014, p. 131). Quanto ao espaço, “na pele do chão de muitas casas os homens abriam feridas em busca de salvação” (AZEVEDO, 2014, p. 189).

“Tempo de espalhar pedras” se passa em um vilarejo em processo de retrocesso, de arruinamento. O local se mostra infértil ao aparecimento das pedras preciosas que a cidade ficou famosa por garimpar. Esse fato já demonstra que as atitudes irrefletidas e descontroladas do homem levaram a essa consequência, de ter gerado um solo vazio, um espaço abandonado pela sorte e vidas miseráveis. Assim, esse desgaste irrompe em atitudes de exasperação e insanidade nas personagens. Gomes, por exemplo, exilado, pobre, faminto e, sobretudo, atormentado por seus desejos e pensamentos íntimos:

Os monstros fabricados pelo sono da razão assombravam-no durante seu falso bem-estar, e Gomes percebeu que era inútil, que aquela fome mais o enlouquecia, e no desespero crispou as mãos, arranhou o solo, levou à boca os nacos de terra que foi capaz de arrancar e mastigou-os enquanto o organismo dava-lhe indicações desconstruídas, alívio, pelo impacto daquela massa no bucho, e náusea, pelo gosto terrível, mas era preciso alimentar-se ali mesmo, soterrar as visões que ocupavam a barriga vazia, era noite, não tinha como erguer-se e buscar alimento melhor, tão de Deus era a Terra quanto qualquer iguaria da Páscoa, tão de Deus era a larva, o pedregulho, o graveto, a folha seca, a formiga, a areia, a palha, a bile, a pele morta, o humo. (AZEVEDO, 2014, p. 178)

Gomes é um reflexo dessa terra seca, porque, na verdade, ela é dele. Esse homem fala em Deus, como tantas personagens na obra falam, mas Deus é retórica, parece um fio de esperança de sanidade e uma justificativa para as atitudes descontroladamente persistentes. Na prática das personagens, falta-lhe o senso, o equilíbrio e a sabedoria que a figura divina encarna. Rodrigo estupra a índia por um louco instinto de desejo reprimido; Gomes deseja a própria filha e se culpa tanto que perde o prumo da própria vida; Antônio é um sanguinário sadoquista; Bezerra quer tanto enriquecer que se envolve em mentiras para conseguir, a tal ponto que começa a acreditar que até seu mais fiel amigo e parceiro está lhe traindo, imagem que o obseda e conduz-lhe ao termo da



própria vida; Silvério passa noites e noites em transe cavando atrás de um diamante que acredita que Deus guardou para ele no chão da sua casa. (AZEVEDO, 2014). Todas, e outras mais pela obra, são ações fruto do desespero insano de encontrar o conteúdo e o entendimento que lhes faltam.

Assim, as ruínas retratadas na obra são também de cunho moral, pois esta não existe, de forma que a narrativa caminha em um ritmo apocalíptico. E:


A cada telhado que desabava, a cada parede que cedia, a cada muro que encolhia, maior o júbilo, pois era como se o fluxo dos dias tivesse se invertido e o vilarejo pouco a pouco se desconstruísse indo nessa direção, avançaram para o início de tudo, quando a maça ainda não fora mordida. (AZEVEDO, 2014, p. 259).

Para um mundo primitivo, onde o homem era desprovido da reflexão do logos, era movido pelo instinto; a maça era o pecado, o pecado a sabedoria, e esta ainda – já que o fluxo inverte-se – não havia sido conquistada. Assim, o local vai mostrando ares de destruição até o desmoronar derradeiro, a ruína completa daqueles homens. Depois de destruírem todo o espaço em que viviam, depois de inverter o fluxo do tempo, eles matam uns aos outros, em uma briga de brutalidade desmedida por um suposto diamante achado por Silvério. (AZEVEDO, 2014). Nessa realidade primeva, o bem e o mal não existem, e a banalidade do mal impera através do arruinar coletivo da moral e das estruturas que fazem a vida humana, tanto abstratas quanto materiais.

As personagens, cada uma nos seus interesses, encarnaram uma busca insana, certa desconfiança do mundo, e falta de controle sobre si e, daí, sobre o espaço-tempo que as cercavam. Encarnam uma ruína que começou de dentro:

Mais comum é a doença nascer no interior do corpo; as pústulas, apenas as emissárias da má nova, não tão nova assim, visto que há muito carcome quem a hospeda: em suas entranhas um embate se trava, muitas vezes por desacordo entre estruturas mínimas, invisíveis, incorpóreas, talvez até inexistentes, cujo nascimento se deve não raro a outras feridas, às emocionais, às morais, às abertas pela culpa, pelo remorso, pela angústia, pelo medo, pela perda, pela inveja, pela cobiça, pela falta de estima por si mesmo, pelo arrependimento, pela saudade, pela solidão, pelo desejo. (AZEVEDO, 2014, p. 267).

Com a doença humana produzindo seus efeitos, a história vai se quebrando. O passado parece não existir, o vilarejo dá a impressão de um presente constante, porém as consequências de cada atitude se mostram e vão construindo a ruína dos homens. O



passado está em cada momento remoto ou recente que se travestiu em forma de obsessões, de medos da perda, de buscas, de desejos, formando um presente fruto de ruínas e em ruínas, por culpa do homem, de forma que até o presente se destrói.

Na narrativa, por fim, sobram ruínas do tempo, do espaço, dos sobreviventes destacados. Um Adão e uma Eva em uma possibilidade de real em que não morderam a maçã, só seguiram, a partir daquele nada que eram enquanto indivíduos:

Nos dias e semanas seguintes, enquanto se afastavam, a vila, roída pelos dentes do garimpo, aproximou-se mais e mais de seu fim e os dois, crendo-se livres das emanções das ranhuras das rochas ou, o inverso, das aspirações humanas que enfraqueciam os lajedos, nunca deixaram de ceder à desmedida do vício um no outro e às lascívias e sevícias que esse vício lhes impunha em meio aos longos períodos de tédio, desprezo e ódio, e maltrataram-se com furor e fornicaram com empenho e nunca se livraram por completo do germe da ruína, porquanto ele estivesse presente em cada pessoa, pedra e palavra. (AZEVEDO, 2014, p. 284).

O germe da ruína foi o que restou. Livres das complexidades de ser humano; livres das aspirações que enfraqueceram, até a destruição final, a vida material e íntima das pessoas dessa comunidade, Ximena e Rodrigo seguiram. Primitivos em tudo, arruinados pelas escolhas, quer dizer, assombrados por elas em tudo que sobrou, inclusive do que restou deles, só o germe da ruína.

Dessa maneira, com seus desdobramentos, essa obra da literatura contemporânea traz importantes reflexões para a teoria e para a crítica literárias contemporâneas, pois problematiza estatutos e verdades que permearam a literatura regionalista, por exemplo, e instaura novas dinâmicas e tensões. Do seu lugar literário, favorece, assim, a postura crítica do contemporâneo, de revisão e (re)construção do presente, enriquecendo as discussões levantadas pela literatura.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.



AZEVEDO, Estevão. *Tempo de espalhar pedras*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANCLINI, Néstor García. El porvenir del pasado. In: \_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.


FARINACCIO, Pascoal. Reciclando as ruínas de ontem: o procedimento de citação em dois romances de Lourenço Mutarelli. In: CHIARELLI, Stefania et al (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da Memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guaraeira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

OLMI, Alba. *Memória e memórias: dimensões e perspectivas da literatura memorialista*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.



SARLO, Beatriz. Arte, história e política. In: \_\_\_\_\_. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

SCRAMIM, Susana. A cidade ilhada – narrativa e sociedade latino-americanas em ruínas. In: CHIARELLI, Stefania et al (orgs.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SIQUEIRA, Antônio Jorge. *Labirintos da modernidade: memória, narrativa e sociabilidades*. Recife: Editora UFPE, 2014.

WILLIAMS, Raymond. Teoria Cultural. In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e Literatura*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

## UM PADRE ÀS AVESSAS: UM ESTUDO DA LOUCURA RESIDUAL NA POÉTICA CECILIANA

Monike Rabelo da Silva Lira (UFAM)<sup>1</sup>

Cássia Maria Bezerra do Nascimento (UFAM)<sup>2</sup>

**Resumo:** A proposta deste texto é analisar a loucura da personagem padre Rolim, presente na poética *Romanceiro da Inconfidência* (2013), de Cecília Meireles, com base na mentalidade, conceito operacional da Teoria da Residualidade Literária e Cultural, de Roberto Pontes (2006; 2012; 2015) e na Teoria da Complexidade, de Edgar Morin (2007). No que se refere ao estudo temático, recorro a Erasmo de Rotterdam (2013), de *O Elogio da Loucura*, de Michel Foucault (2014), de *História da Loucura*. A respeito do fato histórico da Inconfidência Mineira e da personagem escolhida retratada pela história, utilizo os pressupostos de Roberto Wagner de Almeida (2002), Kenneth Maxwell (2010) e Júlio José Chiavenato (1989).

**Palavras-Chave:** Loucura; Residualidade; Mentalidade; *Romanceiro da Inconfidência*; Cecília Meireles

### Apresentação

Envolvida sob uma atmosfera de mistério, incompreensão e medo, a loucura é estudada na literatura conforme as perspectivas teóricas e socioculturais de cada período histórico. A Inconfidência Mineira foi um movimento organizado pela aristocracia do Brasil-Colônia, no século XVIII, que, revoltando-se contra os excessivos impostos cobrados pela metrópole, articularam:

“[...] um levante contra a colônia, cujas pretensões ameaçavam o poder e autoridade da Coroa Portuguesa. Como homens do seu tempo, os Inconfidentes aspiravam a construção de uma nova ordem política e econômica pautada mais em interesses individuais do que inspirada em ideais cívicos e republicanos” (SILVA, 2007, p.10).

O movimento não obtivera o sucesso esperado pelos inconfidentes, que findaram sendo condenados. A poeta<sup>3</sup> (como assim se autoafirmava) Cecília Meireles resgata a história e a reinventa em *O Romanceiro da Inconfidência*, publicado pela primeira vez em 1953. Diferente do modo retratado pela História, Cecília representa a Inconfidência em sua poesia, como movimento libertário e de ideais republicanos e iluministas. Sua poesia é de denúncia contra a dominação e a violência portuguesa na Inconfidência; e de


---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras – Estudos Literários (PPGL/UFAM); Bolsista (CNPq/Capes).

<sup>2</sup> Orientadora e Professora Doutora de Literatura no PPGL/CLLP/UFAM.

<sup>3</sup> Cecília se reconhece como “poeta” e não como “poetisa” como forma de reconhecimento de seu lugar de fala e da relevância de sua obra, e de transgressão ao último termo, que em meados do século XX adquire um sentido pejorativo, atribuído às escritoras e suas obras poéticas, que foram tidas como não sérias, inferiores às obras de autoria masculina (Farra, 2002, s/p *apud* SILVA, 2015, p.21).






resistência, por parte da aristocracia mineira, se uniu, em prol do ideal coletivo de Independência.

Ao identificarmos as personagens loucas no *Romanceiro*, as encontramos sob uma atmosfera de loucura incompreendida pelo lado dos opressores e acolhida pelo lado dos oprimidos. Para delimitação, analiso a loucura presente na personagem padre Rolim, com base na mentalidade, conceito operacional da Teoria da Residualidade Literária e Cultural, de Roberto Pontes (2006; 2012; 2015) e na Teoria da Complexidade, de Edgar Morin (2007). A respeito do fato histórico da Inconfidência Mineira e da personagem escolhida retratada pela história, utilizo os pressupostos de Roberto Wagner de Almeida (2002), Kenneth Maxwell (2010) e Júlio José Chiavenato (1989).

### **Mentalidade e Complexidade da loucura: reflexões teóricas**

A Teoria da Residualidade objetiva analisar comparativamente as relações entre os tempos, os espaços, as culturas e os períodos literários, percebendo, dessa forma, como os seus conceitos operacionais: resíduo e mentalidade, fazem-se presentes nas mais diversas sociedades e, por isso, constituem objetos de estudo deste trabalho: “A residualidade se caracteriza por aquilo que resta, que remanesce de um tempo em outro, podendo significar a presença de sedimentos mentais arraigados no passado próximo ou distante” (MARTINS, 2000, p. 265 *In* PONTES; MARTINS, 2015, p. 274). Considero a Teoria da Residualidade um pilar teórico fundamental deste trabalho acerca da loucura no *Romanceiro* visto que se pauta pelo estudo de elementos vivos, presentes na sociedade. E é, por meio de resíduos, que podemos perceber como eles foram formados e de que modo permanecem na mentalidade de um determinado agrupamento social: “A mentalidade diz respeito à soma de várias individualidades, a qual resulta numa mentalidade coletiva [...] e esta última é transmitida desde épocas remotas, a épocas recentes” (PONTES, 2006, p. 13).

A Teoria da Complexidade, sistematizada pelo teórico Edgar Morin (2007) é fundamental para que percebamos o aspecto psicológico complexo dos personagens estudados. Para Morin (2007), o pensamento complexo é construído mediante: “Uma tensão permanente entre a aspiração a um saber não fragmentado, não compartimentado, não redutor, e o reconhecimento do inacabado e da incompletude de



qualquer conhecimento. Além disso, ele postula que a complexidade está, pois, ligada a certa mistura de ordem e de desordem, mistura íntima” (MORIN, 2007, p.7). As noções de residualidade, mentalidade e complexidade constituem-se como bases teóricas também fundamentais para o estudo da temática loucura no poema escolhido do *Romanceiro*, visto que incidem no campo das emoções, na mentalidade e no comportamento insólito e transgressor representado pela personagem tida como louca, bem como nos símbolos que configuram a presente obra poética de Cecília Meireles com predominância temática da loucura, como argumento para propagação da liberdade. Os princípios residuais e complexos dialogam positivamente na pesquisa literária, procurando gerar questionamentos, ao invés de respostas, corroborando mutuamente para a necessidade de se estudar a loucura.


### **A loucura de padre Rolim numa interface entre Literatura e História**

A loucura é uma linha fina que oscila entre razão e (des)razão e os seus limites são estudados pela arte literária, que os residualiza na mentalidade complexa retratada no texto literário. Tema que se apresenta, muitas vezes, mediante preconceitos e negativizações no imaginário social, a loucura torna-se objeto de exclusão social.

A interface entre Literatura e História é uma das vertentes dos Estudos Culturais. Ambas as áreas se aproximam e se distanciam em vários aspectos. Interessa aqui, refletir sobre a aproximação entre Literatura e História, no que se refere ao conceito de representação. Para Sandra Pesavento (2003), a representação relaciona-se à substituição de algo que já foi feito: “representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença” (PESAVENTO, 2003, p. 40). Representação é, pois, o ato de construir conhecimento, apresentando novas contribuições e gerando novos questionamentos. É exatamente isso o que a poeta Cecília Meireles faz no *Romanceiro da Inconfidência* (1953), após quase dois séculos da Inconfidência Mineira<sup>4</sup>. Como a poeta explica, a História “fixa determinadas verdades que servem à explicação dos

---

<sup>4</sup> Em relação à Inconfidência Mineira como evento histórico, me deterei ao estudo da personagem padre Rolim, enfatizando seus aspectos positivos e revolucionários, embora reconheça que os autores Roberto Wagner de Almeida (2002), Kenneth Maxwell (2010), e Júlio José Chiavenato (1989) tratam sobre as características negativas da personagem, pois assim como Cecília Meireles (2013), acredito no aspecto positivo atribuído à loucura da personagem.




fatos”, enquanto que a Literatura “anima essas verdades de uma força emocional que não apenas comunica fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, arrastado no seu mecanismo de símbolos, com as mais inesperadas repercussões” (MEIRELES, 1989, p.21).

Na *História da Loucura*, Foucault (2014) limita alguns problemas concretos (a loucura, a prisão, a clínica psiquiátrica). Suas observações são atemporais, mantendo-se na sociedade e na literatura contemporânea, por meio de resíduos, os quais promovem a complexidade da temática loucura. Ele tem por finalidade observar como o conceito de loucura mudara ao longo dos tempos, e o que isso designa. Na Idade Clássica, também denominada de A Grande Internação (XVI-XVII), tem-se a experiência trágica da loucura numa consciência crítica. A loucura é vista como crime, e considerando-a como tal, deve ser “controlada”. O louco não é considerado como detentor de seus direitos à verdade. Não se acredita na Outra razão do louco. A loucura será exilada “e reduzida ao silêncio através de um estranho golpe de força” (FOUCAULT, 2014, p.45): o internamento:


Vi-os nus, cobertos de trapos, tendo apenas um pouco de palha para abrigarem-se da fria umidade do chão sobre o qual se estendiam. (Esquirol, 1838, p. 134 *apud* FOUCAULT, 2010, p. 49).

Os loucos são mantidos sob o regime de cárcere privado nas casas de internamento e no Hospital Geral: “O Hospital Geral não se assemelha a nenhuma ideia médica. É uma instância da ordem, da ordem monárquica e burguesa que se organiza na França nessa mesma época” (FOUCAULT, 2014, p.50). Diante das observações realizadas por Foucault (2014), constato a internação institucional como uma medida econômica e uma precaução social. É antes uma exclusão social, fruto do silenciamento da loucura na época. É nesse contexto histórico de repressão da loucura na Era Clássica, que o “Romance XLV ou Do padre Rolim” de Cecília Meireles está inserido. Apesar da *Inconfidência Mineira*, enquanto fato histórico ter ocorrido em fins do século XVIII e o *Romanceiro* ter sido publicado no século XX, o que, conforme a divisão de Foucault (2014) o louco passa a ser concebido como doente no contexto da Revolução Industrial (XVIII – XIX), percebe-se que no contexto referido neste trabalho, a loucura é ainda tida como crime. Os inconfidentes são aí vistos como loucos e submetidos às formas de exclusão social, tal como na Idade Clássica /A Grande Internação (XVI-XVII). Com isso, destaco que a temática da loucura receberá contribuições de outros períodos



históricos, não se limitando exclusivamente a um período específico, já que conforme a Teoria da Residualidade, a mentalidade da loucura: “ultrapassa os limites do tempo e, aos poucos, vai ganhando novas formas sem, contudo, perder a sua essência que sobrevive através de resíduos mentais e culturais incorporados às novos culturais” (PONTES; MARTINS, 2015, p. 273). Intento mostrar, por meio da interpretação literária do “Romance XLV ou Do padre Rolim”, como a loucura é representada pela personagem Rolim, a qual transgredir o modelo exemplar o qual lhe cabe, pois se acostuma com a prática do pecado e se envolve em escândalos amorosos, aspecto esse que somado às suas andanças (como uma espécie de fuga) e ao seu caráter idealista, são motivadores da perda da sua razão e da provocação do riso, confirmando, assim, a representação da loucura na personagem.


Embora desprezado por muitos historiadores que destacam a figura de Tiradentes como “herói republicano”, na obra *Entre a cruz e a espada*, Roberto Almeida (2002) afirma que a participação do padre Rolim foi necessária para que as ideias dos conjurados fossem levadas à *práxis*, à ação. A personagem histórica padre José da Silva e Oliveira Rolim, mais conhecido como padre Rolim, nasceu no Arraial do Tejuco ou Tijuco, atual Diamantina (1747-1835), apesar do papel ideológico de padre, não era religioso. Silvério dos Reis, um dos delatores da conjuração, afirma que Rolim assumiu o sacerdócio para se livrar das penas de um assassinato (AUTOS DE DEVASSA, vol.3, p.144 In ALMEIDA, 2002, p.30). Júlio José Chiavenato (1989, p. 23), em *As várias faces da Inconfidência Mineira*, confirma o motivo pelo qual Rolim se ordenou sacerdote. Afirma ainda que ele “deixou vários filhos e era um desinquietador de famílias”. Foi o mais rico de todos os inconfidentes, filho do caixa da Intendência dos Diamantes: “Figura de destaque na Inconfidência Mineira [...] responsável por levar “pólvora à poesia”, isto é, transformar um ideário libertário em necessidade de se realizar a luta armada” (ALMEIDA, 2002, p. 11). Como registra Maxwell (2010) n’A *Devassa da Devassa*, o padre “assumiu a responsabilidade de tomar o Distrito dos Diamantes e de fornecer duzentos homens com mosquetes, pólvora e balas, vindo de Serro Frio e de Minas Novas” (MAXWELL, 2010, p. 193). Nesse poema, Cecília Meireles focaliza o padre Rolim, tornando-lhe personagem principal no cenário da Inconfidência. Desde a primeira estrofe, noto em “lá vai carta /lá vem carta” a movimentação da personagem, em alusão às suas fugas para não ser preso pelo governo



português. E ele consegue fugir por muito tempo. Só é preso, após mais de quatro meses de fuga. No terceiro e quarto verso: “Prendem o padre ou não prendem? /Difícilima caçada!”, o eu-lírico possibilita ao leitor o reconhecimento de que não se trata de um padre comum, fiel aos seus votos religiosos, e sim, de um transgressor das leis religiosas e civis:

Foi o último a ser preso, rompendo dois cercos de militares que tentavam aprisioná-lo. O primeiro ele atravessou disfarçadamente... de soldado! O segundo ele enfrentou à bala. Ocultou-se nas matas durante meses, levando ao desespero as autoridades portuguesas, que o reconheciam como o mais perigoso dos conjurados (ALMEIDA, 2002, p. 14).

Convém trazer à tona a classificação prática que o historiador Kenneth Maxwell (2010) faz sobre os inconfidentes: os ativistas, ideólogos e interesses financeiros. Para o autor, esses últimos “eram os que, de muitos modos, exerciam influência maior”. O padre Rolim foi um desses seis ativistas (MAXWELL, 2010, p.204). Como destacam Maxwell (2010, p.194), Chiavenato (1899, p.44) e Almeida (2002, p.63) todos tinham interesses pessoais no movimento da Inconfidência. Este último ainda evidencia que “por trás de todo heroísmo está, mesmo que inconsciente, algum tipo de barganha, a antevisão de alguma vantagem, ainda que póstuma” (ALMEIDA, 2002, p.63). O motivo pessoal de Rolim foi que ele “não se conformava com a tirânica legislação que tentava controlar a extração de diamantes em sua região, dificultando o seu contrabando, além de não estar conseguindo a revogação de seu banimento da Capitania” (ALMEIDA, 2002, p.64). Apesar do contrabando de diamantes ser considerado um crime, era também um ato de revolta contra o despotismo do governo português (ALMEIDA, 2002, p.21). A vida de Rolim era cercada por acontecimentos insólitos e para que conseguisse fugir, ele recebe a ajuda de seus conterrâneos, que se afeiçoaram ao seu comportamento bizarro. Nos últimos quatro versos da primeira estrofe: “Uns dizem que já vai longe, /pelo alto da serra brava; /outros, que só sai de noite, /fugido, de casa em casa”. Esse abrigo na casa dos outros, é confirmado por ele: “de fato, como revelaria mais tarde, tão logo fugiu ele procurou abrigar-se sucessivamente na casa de vários amigos, passando de uma a outra durante a noite” (AUTOS DE DEVASSA, vol. 3, p. 321-3 *In* ALMEIDA, 2002, p. 102). Nesses versos, observo o carisma e a inteligência de Rolim, que consegue, ao mesmo tempo, proteção dos mineiros e o escape do governo português. Certo é que era rico e mestre no suborno, mas, sobretudo, tinha uma




mentalidade impressionante. A mentalidade do padre Rolim era tão complexa, que ele se vê livre de seus alçozes com naturalidade. Por isso, Cecília (2013) destaca que é uma “dificílima caçada” prender o padre, pois ele consegue manobrar as pessoas: “[...] dois governadores quiseram expulsá-lo dos territórios de suas Capitânias. De um deles escapou, comprando proteção com diamantes. O outro conseguiu expulsá-lo, mas ele logo voltou, clandestinamente” (ALMEIDA, 2002, p.13). Rolim é o único dos conjurados de se tem a descrição física registrada na história, pois irritado, o visconde de Barbacena, faz um retrato falado do padre fujão e ainda oferece um prêmio a quem o encontrasse (AUTOS DE DEVASSA, vol. 8, p.213 *In* ALMEIDA, 2002, p.117).

Na segunda estrofe, o eu-lírico de forma bem humorada e irônica, afirma que não se sabe o motivo específico pelo qual o padre foi preso, e lista uma série de crimes que ele teria cometido: “Por ter arrombado a mesa /de um juiz, em certa devassa; /por extravio de pedras; /por causa de uma mulata; /por causa de uma donzela; /por uma mulher casada”. A terceira estrofe retoma a primeira. A repetição é um recurso poético que Cecília utiliza, para conferir movimentação e uma espécie de retorno cíclico aos fatos da vida da personagem. Os últimos versos dessa estrofe apontam para os documentos trocados por Visconde de Barbacena e os encarregados à busca de Rolim, que o protegeram, conforme destaca Almeida (2002, p.113). Em *Os setes saberes necessários à educação do futuro*, Edgar Morin (2000) trata sobre a complexidade da mentalidade humana, a qual consegue mentir para si mesmo, de tal forma, que o próprio indivíduo acredita em suas mentiras, porque as toma como verdade:

O egocentrismo, a necessidade de autojustificativa, a tendência a projetar sobre o outro a causa do mal fazem com que cada um minta para si próprio (MORIN, 2000, p.21).

Isso aconteceu com o padre Rolim, que mente com facilidade várias vezes ao longo de sua vida e se autojustifica como afirma Morin (2000, p.21), tanto que Almeida (2002) destaca que sua “sagacidade em alguns interrogatórios chega a ter toques de humor” (ALMEIDA, 2002, p.128). A loucura do padre Rolim se dá na rapidez de seu raciocínio lógico e de suas fugas. Ele consegue passar pelo cerco dos soldados, vestindo-se como um deles: com cabelo postiço e farda. Esse episódio é um dos que comprovam a relação entre loucura e riso na personagem, que, com sua mentalidade complexa, consegue inventar truques para enganar as autoridades. Já preso, ao ser interrogado, ele continua confundindo-lhes:




Mesmo diante de todas as evidências contra si, o padre Rolim relutou como nenhum outro a admitir sua culpa, ainda que lhe mostrassem já estar fartamente provada. Usou de todos os subterfúgios possíveis, com rara argúcia, e não cedeu nem mesmo nas acareações, posto frente a frente com conjurados que confirmavam a sua participação (ALMEIDA, 2002, p.125-6).

Antes disso, porém, os portugueses não encontraram os papéis que incriminariam Rolim, fato que Cecília (2013) aponta na quarta estrofe, mediante o uso de ironia e sarcasmo: “Nos seus colchões remexidos, /não se pôde encontrar nada, /que escondera as coisas todas /– em que mesa? armário? caixa? /teto? parede? alicerce? /com que amigo? com que amada?”. Até hoje, esse é um mistério que a história não soube desvendar: “Não conseguiram os portugueses levar à devassa nenhum documento mais comprometedor contra o padre Rolim” (AUTOS DE DEVASSA, vol. 3, p. 377 *In* ALMEIDA, 2002, p. 99). Na quinta estrofe, a fuga de Rolim ainda continua. E ao invés de “pular de casa em casa”, ele chega a construir para si e seus companheiros de fuga dois ranchos ou choças na mata, como destaca Almeida (2002): “[...] o padre Rolim ali permaneceu vários meses, deixando crescer ainda mais a barba que já usava, e principalmente os cabelos, que eram curtos” (ALMEIDA, 2002, p.109). Na sexta estrofe, o eu-lírico anuncia a prisão de Rolim com tom de melancolia e tristeza: “é tempo de desgraça” para aquele “que sempre tivera vida bizarra”. O louco Rolim é preso “dois dias depois do tiroteio, em 5 de outubro, quando fugia a cavalo” (ALMEIDA, 2002, p.121). Na sétima estrofe, o eu-lírico faz referência aos pecados da personagem: “Se setenta e sete houvera, /do mesmo modo os levará”. O padre não sentia quaisquer remorsos sobre eles, já que “sorridente carregava”. Cecília faz um jogo irônico com o número 7, mais precisamente, 77.

No *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier (2016), o número 7 simboliza:

um ciclo completo, uma perfeição dinâmica [...] resume também a totalidade da vida moral [...] é o símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total. Como tal, ele é a chave do Apocalipse (7 igrejas, 7 estrelas, 7 Espíritos de Deus, 7 selos, 7 trombetas, 7 trovões, 7 cabeças, 7 calamidades, 7 taças, 7 reis) [...] é usado 77 vezes no Antigo Testamento (CHEVALIER, 2016, p.826-8).

Ao contrário da vida moral e virtuosa que a função sacerdotal lhe exigia, o padre Rolim foi um modelo de transgressão aos dogmas religiosos. O sete no poema ceciliano, representa a imperfeição, a vida imoral, profana, desvirtuosa e incompleta da




personagem, ao mesmo tempo, a poeta não deprecia a sua imagem, apresentando dúvida quanto aos limites entre o corpo e a alma do padre.

Foucault (2014, p. 36) retoma o trabalho feito por Erasmo de Rotterdam (2013), trazendo à tona os dois tipos de loucuras concebidos: a “loucura louca” e a “loucura sábia”, a primeira recusa a loucura da razão, ou seja, é realmente insana e inconsciente e a segunda acolhe a loucura da razão, ouve-a e reconhece os seus direitos de cidadania. Essa sátira ao modo negativo como a loucura era percebida, foi feita antes pelo filósofo humanista Erasmo de Rotterdam em *Elogio da Loucura* (1469-1536), que se popularizou devido à crítica contundente aos grupos sociais e aos costumes de sua época. Principalmente, por conta do modo como essa crítica é por ele realizada, já que a loucura é protagonista e narradora na obra; desse modo, tem-se, a loucura falando em primeira pessoa em elogio a si própria (ROTTERDAM, 2013, p. 12). No *Elogio da Loucura*, a loucura protagonista apresenta o seu papel geral aos seus “ouvintes muitos loucos” (ROTTERDAM, 2013, p. 15), como adiante designa seus leitores. Neste, a loucura ironiza a incompreensão que as pessoas apresentam quanto à ela, já que se auto afirma presente em suas ações. Um fato curioso é que a loucura não chorou ao nascer, e sim, sorriu (ROTTERDAM, 2013, p. 17). Diante disso, percebo que ela está longe de ser um modelo de virtudes, ao contrário, opõem-se totalmente à isso, provocando nas pessoas o desvio das orientações moralistas. Erasmo também focaliza alguns grupos sociais e ironiza a racionalidade deles, defendendo que a loucura orienta seus comportamentos:

É que, estranhamente, o povo do Serro Frio gostava daquele padre violento, mulhengo, agiota e contrabandista. Talvez porque ele fosse tudo isso de forma assumida, sem jamais ter-se fingido de santo. Ou, quem sabe, tenham passado a apoiá-lo ao saber de sua fuga e de como estava conseguindo desorientar as autoridades portuguesas, odiadas por todos (ALMEIDA, 2002, p. 112).

O padre Rolim é “louco sábio”, devido à resistência de seus aspectos físico e psicológico. Ele tinha consciência dos seus atos. Sem medo, lutava pelo que almejava e não escondia de ninguém quem de fato era. Acredito, assim como Almeida (2002), que seja por isso que o padre foi tão bem quisto pelos seus conterrâneos. Na medida em que as estrofes avançam, Cecília (2013) sugere cada vez mais a relação entre loucura e riso na personagem. Há parodização da seriedade da loucura, assim como a desconstrução do mundo real e a construção do mundo às avessas, enfatizados pela personagem. O riso






assume uma postura de zombaria, de deboche, de uma forma (des)medida a abalar o sério e o oficial, a meu ver, no intuito de denunciar a intolerância colonialista (SOERENSEN, 2009, p. 7-11). Na oitava estrofe, confirma que Rolim era um padre aventureiro e que sempre mudava de fisionomia, segundo a situação lhe exigisse. Afirma também a relação dele como a maçonaria: “Padre de maçonaria, /que sonhava e conspirava”; fato ainda misterioso para os historiadores estudados, que só admitem que foi enterrado com trajes maçônicos: “[...] teria sido vestido, para a cerimônia fúnebre, com paramentos maçônicos” (ALMEIDA, 2002, p. 195). Na última estrofe, a poeta trata de uma característica de Rolim inusitada, embora possível: a gula: “Padre amável e guloso”. A gula é também considerada pecado relacionado aos prazeres do corpo pela mentalidade cristã mediéfica. Apesar disso, não era alvo de preocupações do padre Rolim, que mandava caixas de doce de mangaba ao poeta Gonzaga. Cecília (2013) aponta, dessa forma, que o riso e a gula, presentes em Rolim, cristalizaram-se como práticas sociais recorrentes.

O padre Rolim também é “louco louco”, na medida em que é tido como criminoso pelos colonizadores portugueses e pela igreja, diante suas práticas ilícitas e transgressoras, já mencionadas. Ao invés de trancafiados “nas casas de internamento” ou no “Hospital Geral”, os “loucos loucos” da Inconfidência eram destinados a três espaços de exclusão social: morte física, prisão ou degredo. Os padres conjurados receberam a condenação à forca e ao sequestro de bens. Apesar disso, o padre Rolim foi beneficiado, por meio da comutação de sua pena de morte em degredo perpétuo. A cumpriu durante quatro anos no Forte de São Julião da Barra e em 1796 foi transferido para o Mosteiro de São Bento da Saúde. Como destaca Almeida (2002, p. 184), a prisão no mosteiro não era menos opressora que a do forte. Os mosteiros são os locais de violência utilizados para silenciar a loucura dos eclesiásticos. Ali, não há espaço para a cruz, e sim, para a espada. Os que deveriam ser “ovelhas” são os próprios “lobos”. Os conjurados respondiam por crime de lesa-majestade, e há dois indícios de que teriam sido torturados nos interrogatórios. Ambos foram registrados nos interrogatórios do padre Rolim, o qual sugere que alguns conjurados sofreram violência física e psicológica (ALMEIDA, 2002, p. 171).

Como afirma Almeida (2000), o padre tinha necessidade de “aventura permanente”. O cárcere não o matou. Assim como a poesia ceciliana, ele resistiu



bravamente aos 14 anos de degredo e voltou ao seu Arraial de Tejuco, vivendo até os seus 88 anos de vida e presenciando a Proclamação da Independência do Brasil em 1822: “[...] a realização do sonho de independência de todos aqueles mineiros que com ele haviam partilhado os riscos e anseios da revolução que não pôde acontecer” (ALMEIDA, 2002, p. 194). Padre Rolim e os inconfidentes venceram, porque o sonho de liberdade política tornou-se realidade. Dessa forma, constato que as formas de opressão na Era Clássica contra a loucura foram mantidas no século XVIII da Inconfidência e denunciadas por Cecília (2013) no *Romanceiro*. Como a poeta afirma no romance estudado, o tempo dos Inconfidentes é de desgraça.

Os crimes e o comportamento transgressor e cercado de peripécias do padre Rolim, são tratados por Cecília com muita delicadeza, humanização, trazendo à tona a sua evidente importância na Inconfidência e, acrescento, aos estudos sobre a representação da loucura na literatura. No *Romanceiro*, observo o transbordamento da alma de uma poeta que soube reinventar uma história de opressão, em poesia melodiosa, equilibrada, com tons de nostalgia, com versos que clamam por justiça aos oprimidos, num tempo eterno, cíclico, revelado numa instância poética que “parece tirar do passado e da memória o direito à existência” (BOSI, 2000, p.131). A poesia ceciliana é loucura. Nas palavras de Cecília (1989, p.25), constato que o “*Romanceiro* não julga” a loucura. É um “convite à reflexão”.

## Referências

ALMEIDA, R. W. *Entre a cruz e a espada: a saga do valente e devasso padre Rolim*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AUTOS DE DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA (Centro de Documentação e Informação da Câmara dos Deputados – Imprensa Oficial do Governo do Estado de Minas Gerais) volumes 3 (1981) e 8 (1977) IN ALMEIDA, R.W. *Entre a cruz e a espada: a saga do valente e devasso padre Rolim*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 29ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CHIAVENATO, J. J. *As várias faces da Inconfidência Mineira*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 1989.

FOUCAULT, M. *História da Loucura: na idade clássica*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MAXWELL, K. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira, Brasil – Portugal, 1750-1808*. Trad. João e Maia. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

MEIRELES, C. “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”. In: \_\_\_\_\_. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Romanceiro da Inconfidência: edição comemorativa – 60 anos*. Org. André Seffrin. 12. ed. São Paulo: Global, 2013.

MORIN, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao pensamento complexo*. 3.ed. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2007.

PESAVENTO, S. J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PONTES, R. “Entrevista sobre a Teoria da Residualidade”, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

\_\_\_\_\_; MARTINS, E. *Residualidade ao alcance de todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

ROTTERDAM, E. *Elogio da Loucura*. Trad. P. Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

SILVA, P. “*A Inconfidência Revisitada: Antônio Parreiras e a Jornada dos Mártires*”. Trabalho de conclusão da Especialização em História da Cultura e da Arte da Universidade Federal de Minas Gerais. Dezembro de 2007.

SILVA, R. D. “*Serenas e desesperadas: representações femininas na obra poética de Cecília Meireles*”, Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista, 2015.

SOERENSEN, C. “*A profusão temática em Mikhail Bakhtin: Dialogismo, Polifonia e Carnavalização*”. Revista Travessias, Paraná: UNIOESTE, 2009.

## A EROTIZAÇÃO NA POÉTICA DE GILKA MACHADO: a crítica de ontem versus a crítica de hoje

Neivana Rolim de Lima (UFAM)<sup>1</sup>

Cássia Maria Bezerra do Nascimento (UFAM)<sup>2</sup>

Saem dos lábios meus as expressões em trovas;  
quero viver, gozar, emoções muito novas,  
amo quanto me cerca, amo o bem, amo o mal  
(*Vibrações do Sol*, Gilka Machado).

**Resumo:** Este artigo trata, como sugere o título, do erotismo poético de Gilka Machado. Em nossa proposta, buscamos resgatar Gilka Machado da crítica do passado, para uma crítica do presente sobre a corporificação dos desejos femininos na Literatura. Nestes termos, faremos a comparação entre a crítica de ontem, a de Mário de Andrade, e a crítica de hoje, a qual nos permite debruçar sobre o erotismo e a literatura escrita por mulheres, por meio das propostas de Del Priore (2011), Duarte (2012) Gotlib (2003) e Dal Farra (2002/2017). No intuito de alcançar esse objetivo, elegemos também como objeto de investigação dois poemas do corpo poético gilciano, “Esboço” e “Noturnos VIII”, os quais foram analisados tendo como parâmetro, os textos de vertente teórica, citados anteriormente.

**Palavras-chave:** Gilka Machado; Erotismo. Literatura de autoria feminina; Crítica Literária.


### Gilka, a transgressora?

Gilka Machado figura entre as vozes mais representativas da *poesia erótica feminina brasileira*. Escrevendo no início do século XX, ela traz, em sua produção poética, elementos marcadamente eróticos e femininos. Sua postura transgressora para a época pode ser lida como uma forma de emancipação da mulher perante a literatura. Em sua lírica, a poetisa escreve “poemas sobre temas até então proibidos: o ‘cio’, ‘a volúpia’, por exemplo” (GOTLIB, 2003, p. 41), ou seja, erotiza o corpo e “o desejo feminino como principal motivo de construção poética” (GOTLIB, 2003, p. 41) e, em razão de sua escolha, “foi veementemente combatida pelos escritores modernistas, especialmente por Mário de Andrade (1893-1945), que a considerava por demais escandalosa. Seus poemas desafiavam os preceitos e a conduta moral da época, e deixavam em pânico os falsos moralistas de então” (DUARTE, 2012, p. 337).

Gilka Machado contribuiu significativamente para que repensemos o papel social da mulher “ao reivindicar o direito de tomar decisões a respeito do próprio corpo e o direito de sua representação sob a forma poética”, ousada, “a poesia de Gilka Machado vai mais além: acusa os agentes opressores – os homens; e proclama a rejeição

<sup>1</sup>PPGL – UFAM – Estudos Literários. Contato: neivanalima@yahoo.com.br

<sup>2</sup>Doutora em Sociedade e Cultura pela Universidade Federal do Amazonas.



dessa forma reprimida de ser mulher” (GOTLIB, 2003, p. 41). Dessa forma, a poesia de Gilka Machado ajuda a “[...] corrigir o atraso social e intelectual brasileiro em que se encontrava a mulher brasileira” (DUARTE, 2012, p. 336), logo, urge mencionar que compreendemos Gilka Machado como fazendo parte do seletivo grupo de “mulheres que não se enquadraram aos padrões propostos de comportamento, mulheres estas que “sempre sofreram por sua insubordinação” (KAMITA, 2003, p. 105).


Apreciaremos, agora, um de seus sonetos cujo título, “Ser mulher”, é bastante significativo para que compreendamos como, a poeta Gilka Machado, reflete poeticamente acerca do dilema de ser e/ou nascer mulher. Eis o poema:

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada  
para os gozos da vida, a liberdade e o amor;  
tentar da glória a etérea e altívola escalada,  
na eterna aspiração de um sonho superior...  
(MACHADO, 2017, p.131)

A partir da leitura deste fragmento poético, percebemos que o eu-poético destaca todas as limitações impostas às mulheres, tal como todas as obrigações, e, nos últimos versos, enfatiza que a mulher continua presa nos pesados grilhões dos preceitos sociais.


Na primeira estrofe é apresentado um eu-poético inquieto com o fato de que nascer mulher já configura uma posição de inferioridade, temos também a redundância entre as expressões *altiva* e *etérea* que reforçam a ideia de que a escalada para o sexo feminino é muito mais intensa. Outro ponto em destaque no poema refere-se ao aspecto da alma talhada, entendemos aqui a palavra *talhada* como “qualquer parte que foi cortada de algo; lasca, fatia, naco”, como está definido no dicionário Houaiss. Sendo assim, podemos conceber essa “Alma Talhada” como uma alma limitada, inferindo que a mulher terá que obedecer aos padrões da sociedade em que está inserida, a mulher não poderá gozar de muitas liberdades, que ao homem são extremamente lícitas e para as mulheres, por sua vez, ilícitas. No quarteto abaixo, o sujeito poético continua a refletir sobre o que é ser mulher. Leiamos:

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada  
para poder, com ela, o infinito transpor;  
sentir a vida triste, insípida, isolada,  
buscar um companheiro e encontrar um Senhor...  
(MACHADO, 2017, p.131)



No trecho acima, o eu-poético expressa, mais uma vez, as limitações que são impostas à mulher, alegando que a liberdade da mulher está atrelada a outra alma, e que sem liberdade a mulher fica estagnada, sente a vida triste, insípida e isolada. Desta maneira, a palavra isolada dialoga com os versos seguintes que apresentam a organização que foi o padrão de nossa sociedade por muito tempo e que permanece igual em muitos lares, o modelo patriarcal, em que a mulher ficava presa ao ambiente privado, limitada a cuidar da casa e dos filhos, enquanto o marido era o mantenedor da família e, por sua vez, exercia autoridade sobre todos os que moravam naquele lar o que mantém uma relação direta com o último verso desta estrofe, ao dizer que, a mulher ao buscar um companheiro acaba encontrando um Senhor. Alguém para exercer autoridade sobre a sua vida. Relacionamos aqui a palavra senhor com cinco definições apresentadas no Dicionário Houaiss e todas elas estão relacionadas à dominação, nos levando a perceber a dominação masculina denunciada nestes versos, leiamos as definições: **1)** na Idade Média, proprietário de um feudo, **2)** aquele que possui algo; dono, proprietário, **3)** dono da casa; patrão, amo **4)** pessoa que exerce poder, dominação, influência e **5)** aquele que tem pleno domínio sobre si, sobre uma coisa, sobre uma situação.

Nestas definições podemos confirmar o sentido e o motivo pelo qual a palavra Senhor foi inserida nestes versos. O homem era aquele que exercia poder, dominação e influência sobre a mulher. Também temos em uma das definições apresentadas a relação com os padrões medievais o que nos leva a perceber a dominação e o poder masculinos como um resíduo proveniente da Idade Média. Concebemos resíduos como traços e características “que remanescem de uma cultura, em outra posterior e que, nesta, continuam vivos fazendo parte de sua essência” (LEITÃO, 2015, p. 204). Deste modo, fica nítido que os padrões medievais continuam a se estabelecer em nossa sociedade e a ditar as regras de comportamento e os padrões a serem seguidos pela comunidade e, principalmente, pelas mulheres. No terceto abaixo a poeta ratifica a situação de aprisionamento social das mulheres. Observemos: “Ser mulher, e oh! atroz, tantállica tristeza!/ ficar na vida qual uma águia inerte, presa/ nos pesados grilhões dos preceitos sociais!” (MACHADO, 2017, p.131).




Nos versos acima, o eu-poético nos apresenta a intensa tristeza de ser mulher, ser mulher está associado a uma atroz e tantálica tristeza, o que, possivelmente, nos remete à mitologia grega, pois Tântalo foi “convidado ao banquete dos deuses, vê-se tentado a igualar-se a eles; convida-os por sua vez, a se banquetarem, mas com os bens que deles recebera: oferece-lhes os membros de seu filho” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2016, p. 863), sendo assim concebido como “o símbolo do desejo incessante, irreprimível, jamais saciado” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2016, p. 863).

A situação a que Tântalo foi submetido como castigo é semelhante à situação em que a mulher é submetida em nossa sociedade, pois tudo está disponível aos seus olhos e a sua convivência, porém os padrões sociais lhe impõem uma maneira de se comportar, lhe ditam quais atividades lhes são permitidas e quais não. Deste modo, a mulher tem todos os objetos de seu desejo tão perto e ao mesmo tempo tão longe, assim como Tântalo que tinha água e comida ao seu alcance, mas não podia comer ou beber.

Esses trechos de “Ser mulher” podem ser claramente relacionados ao exercício de escrita da autora Gilka Machado, pois a autora podia escrever, no entanto, escrever poesia erótica era algo que ia além das suas limitações e, em razão disso, a poeta foi alvo de tantas críticas.

Gilka, em uma das entrevistas concedidas, afirmou que “as mulheres da sua época jamais confessavam o que sentiam, e que as poetisas tinham de ter defensores homens de algum status e importância para que pudessem se manter na ativa” (MACHADO in DAL FARRA, 2017, p. 36). Retomando mais uma vez a ideia de dominação masculina citada em versos anteriores, pois até mesmo no ofício de escritora as mulheres precisavam de um Senhor que as protegesse.

Muitos autores da época em que Gilka Machado publicou a criticaram, pois, sendo ela mulher não poderia escrever determinados versos, Dal Farra nos apresenta alguns exemplos do preconceito sofrido pela autora no prefácio da obra intitulada: *Poesia Completa* (2017), a seguir apresentaremos a fala tão contraditória de Agrippino Grieco “que louvara em Gilka Machado a ousadia anti-puritana e ausência de preconceitos, enaltecendo-a como “bacante dos trópicos” (DAL FARRA, 2017, p. 40). No entanto, para o autor era extremamente necessário advertir aos leitores que “tais atitudes da poetisa pertencem à esfera do ‘domínio da arte’, o que significa que eram mui diversas daquelas que Gilka, a autora, desempenhava na sua ‘vida’, que ele



qualifica, então, como “modesta e ativa” (DAL FARRA, 2017, p. 40- 41). Mesmo com toda a admiração destinada à autora, Agrippino constata que na obra de Gilka existe: “uma inversão de papéis, apressando-se ela em dizer aos homens como poetisa, certas coisas que devia esperar para que eles lhe dissessem primeiro” (DAL FARRA, 2017, p. 41).


Neste trecho podemos perceber que a advertência que ele pedia aos leitores de Gilka Machado, não foi feita por ele e que o autor não conseguia distinguir a esfera da arte com a postura da autora, que mesmo enquanto eu-poético não podia falar certas coisas.

Nas palavras de Ana Paula Oliveira “A obra de Gilka Machado fez com que fosse gerada uma confusão de valores sobre a pessoa da autora, o que foi nitidamente manifestado por alguns críticos moralistas os quais confundiram os versos com uma confissão de desejos particulares” (OLIVEIRA, 2002, p.44). Tanto a obra quanto a autora foram julgadas pela moralidade de seus versos, que transgrediam os padrões que a sociedade destinava às escritoras mulheres daquela época, pois “para proferir o erótico é preciso derrubar barreiras, estilhaçar a permissão, visto que é de tabu social que se trata” (DAL FARRA, 2002, p.97).

É latente perceber que a obra e a poetisa foram depreciadas, principalmente, por conta de coisas que ela não devia dizer. Agrippino Grieco depreciou a sua obra, amparado em uma suposta inversão de papéis, que segundo ele, é apresentada na poesia de Gilka Machado, supostamente, porque para ele os lugares estavam muito bem estabelecidos.

Depois de perceber em que contexto a poetisa estava inserida, e qual era o padrão da crítica de então, podemos afirmar que Gilka Machado, ao escrever poesia erótica, transgrediu imposições destinadas não só a ela, mas a mulher daquele período, como bem afirmou Dal Farra “Transgredir é, portanto, a única lei viável para os arroubos sensuais” (DAL FARRA, 2002, p.97). Apesar de não ter lutado até o fim, Gilka lutou enquanto pôde, enquanto encontrou forças para lutar contra os padrões impostos pela nossa sociedade, tendo em vista que ela parou de escrever e publicar anos antes de sua morte, portanto, ela: “deixou que os outros acreditassem que ela se encontrava ‘morta’ de maneira que foi por eles ‘enterrada viva’” (DAL FARRA, 2017, p. 33).





A crítica devastou a sua integridade, a sua vida e, por conseguinte, parte de sua obra que deixou de ser produzida, no entanto, “a artista audaz e insurrecta, aquela que ousou desafiar os padrões de comportamento com a sua voz insubmissa, que pleiteava o direito feminino de expressão do desejo – essa ainda hoje aqui está, fincada e enraizada na literatura brasileira” (DAL FARRA, 2017, p. 23). Vale ressaltar os aspectos misóginos, que foram uma das grandes causas da depreciação da obra de Gilka Machado, pois, configura-se a misoginia como "a recusa ao feminino e a tudo que venha dele” (ASSIS, 2010, p. 13). A obra da autora foi recusada pela crítica literária, e no mais das vezes, a crítica foi produzida por homens de sua época, e esses modos de falar misóginos, ou seja, de recusar os textos literários da autora é que foram utilizadas para o seu silenciamento.

Após esse percurso crítico, pelos discursos críticos em torno da produção poética de Gilka Machado, passaremos nas próximas linhas aos dois textos poéticos que nos propomos a analisar neste artigo, “Noturnos VIII” e “Esboço”. Começemos, então por “Noturnos VIII”, de *Cristais Partidos*:


É noite. Paira no ar um etérea magia;  
nem uma asa transpõe o espaço ermo e calado;  
e, o tear da amplidão, a Lua, do alto, fia  
véus luminosos para o universal noivado.

Suponho ser a treva uma alcova sombria,  
onde tudo repousa unido, acasalado.  
a Lua tece, borda e para a Terra envia,  
finos, fluidos filós, que a envolvem lado a lado.

Uma brisa sutil, úmida, fria, lassa,  
erra de quando em quando. É uma noite de bodas  
esta noite... há por tudo um sensual arrepio.

Sinto pêlos no vento... é a Volúpia que passa,  
flexuosa, a se roçar por sobre as cousas todas,  
como uma gata errando em seu eterno cio.  
(MACHADO, 2017, p. 111)

Dispomos neste texto poético à apresentação de vários elementos eróticos, que vão aumentando a sua intensidade de acordo com a leitura dos versos, nos versos iniciais fruímos de um espaço ermo, calmo, onde nem uma asa que é “símbolo da desmaterialização, de liberação” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2016, p. 90)




consegue transpor, porém a Lua começará a tear véus luminosos para o noivado, ou seja, o destino do eu-poético será alterado, e por trás do véu que a lua tecia, pode-se estabelecer o contato com a mulher, pois “deve-se falar às mulheres por trás de um véu” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2016, p. 950).

A Lua enviará a Terra finos tules de seda envolventes, implantando assim um clima de mistério na imagem projetada. Depois do aparecimento da seda, do véu, começam a intensificar-se os elementos eróticos, um arrepio sensual aparecerá, e em seguida, teremos pêlos ao vento, o que nos remete a uma ideia de liberdade, em uma sociedade tão impregnada de moralismos, a Volúpia começa a passar por entre os corpos que ficam como os de uma gata errante no cio, a imagem da gata nos direciona aos trejeitos do felino que roça o corpo em outros corpos e se envolve, como nos versos retratados acima.

Após este passeio por “Noturnos VIII”, trataremos, agora, do texto poético, “Esboço”, publicado em *Sublimação*:

Teus lábios inquietos  
pelo meu corpo  
acendiam astros...  
e no corpo da mata  
ospirilamos,  
de quando em quando,  
insinuavam  
fosforescentes carícias...  
e o corpo do silêncio estremecia,  
chocalhava,  
com os guizos  
docri-criosculante  
dos grilos que imitavam  
a música de tua boca...  
e no corpo da noite  
as estrelas cantavam  
com a voz trêmula e rútila  
de teus beijos...  
(MACHADO, 2017, p. 344)

Em seu esboço poético, a poeta Gilka Machado, canta em versos eróticos uma insinuante metamorfose sexual em que a personagem esboçada é a fêmea do vagalume, que, no contexto poemático, simboliza a mulher. Em seu discurso poético, “Teus lábios inquietos/ pelo meu corpo/ acendiam astros...”, a poeta sugere naleitura dos dois primeiros versos, que, será a mulher a personagem do ato erótico, entretanto, o terceiro



verso, “ascendiam astros”, já nos direciona a compreensão de que se trata da fêmea do vagalume.

Nos versos subsequentes, o sujeito poético vai aos poucos confirmando essa interpretação, pois, quando lemos, “e no corpo da mata / os pirilampos/ de quando em quando/ insinuavam/ fosforescentes carícias...”, a personagem, “os pirilampos” já denuncia que realmente se trata dos vaga-lumes, visto que, o sujeito encontra-se flexionado na 3ª pessoa do plural, entendemos esse recurso estilístico da personificação de “pirilampos”, em termos de “mulheres”.


Outro aspecto linguístico favorável a esta leitura é o sintagma verbal “insinuavam”<sup>3</sup>, que, em sua acepção semântica significa: “fazer entrar em, introduzir, insinuar”, dado o significado do verbo, evidenciamos que já há uma denotação erótica em seu sentido, fato, este, que se intensifica quando nos reportamos ao contexto poemático, em que quem se insinua são os pirilampos-mulheres, e, estes, insinuem “fosforescentes carícias”. Em nossa análise, averiguamos as palavras que compõem a expressão em separado, para posteriormente fazermos a relação entre os vocábulos.

Nessa perspectiva, o primeiro termo da insinuação “fosforescentes carícias”, nos direciona aos pirilampos, pois, a fosforescência das fêmeas do vaga-lume serve para indicar ao macho da espécie que elas estão prontas para o acasalamento, ou seja, o termo “fosforescência”, tal como empregado na mensagem poética remete a sexualidade animal ou ao erotismo que reverte o momento da cópula dos pirilampos. Em relação ao vocábulo, “carícias”, o termo denota carinho, afago, afeto entre pessoas ou outros animais, no caso aqui em específico; carícias retrata as blandícias entre os vaga-lumes. No tocante ao encadeamento dos termos, a expressão figura como prenhe de lirismo erótico na linguagem poética.

Dando prosseguimento a este esboço erótico, chegamos aos próximos versos, “e o corpo do silêncio estremecia/ chocalhava/ com os guizos/ do cri-criosculante/ dos grilos que imitavam/ a música de tua boca...”, o primeiro verso já acentua um pouco mais o teor erótico de que se reveste o poema, isso pode ser apreendido quando lemos as palavras “corpo”, “silêncio” e “estremecia”, todas de uma sinuosidade erótica

---

<sup>3</sup>DICIONÁRIO DE LATIM-PORTUGUÊS. 4ª. ed. Porto Editora, 2012.



inebriante. O verbo “chocalhava” também carrega um sentido erótico de “agitar um corpo para fazer soar o que tem dentro” que, por sua vez, é, em si, erotismo pulsante.

O próximo verso, “com os guizos”, refere-se à musicalidade erótica da cópula dos vaga-lumes; também o verso, “do cri-criosculante”, traz a onomatopeia desse sonorizar erótico dos pirilampos que os grilos melodicamente também imitavam.


Em seu desfecho, o eu-poético retoma a relação pirilampos-mulheres, tal como se verifica nos versos, “e no corpo da noite/ as estrelas cantavam/ com a voz trêmula e rútila/ de teus beijos...”, em que o verso, “e no corpo da noite”, liga-se ao fragmento poético, “e no corpo da mata”, em dialogando os versos remetem aos pirilampos, estes, tidos como, “corpos da noite”, que, habitam o “corpo da mata”.

Outra associação se dá entre os versos, “Teus lábios inquietos”, que desemboca em, “com a voz trêmula e rútila/ de teus beijos...”, ou seja, o que se constata por meio da percepção desses insinuantes lábios inquietos que anseiam por teus beijos é que as personagens-pirilampos em seus fosforescentes corpos da mata tem como espectador desse espetáculo gozoso, as estrelas que cantam a sinfonia de Eros aos luminosos vaga-lumes. A cena do envolvimento entre corpos, a descrição das carícias pelo corpo que ocasionam um corpo aceso, iluminado, pronto para o acasalamento. O corpo estremece, começa a fazer barulhos que se assemelhavam ao som da música e ao som de beijos.

### **Considerações finais**

O erotismo constitui a essência dos poemas apresentados aqui, bem como de tantos outros escritos pela poetisa. Gilka faz um “desvelamento do universo feminino e da sensualidade, expondo as carências, as vicissitudes, os traumas e as paixões da mulher” (DAL FARRA, 2017, p. 25). Infelizmente, não houve um reconhecimento aos escritos de Gilka Machado por inúmeros motivos, dentre eles, a sua suposta inferioridade por conta de sua condição social que não era a mesma das demais escritoras daquele período “Gilka se diferencia grandemente de suas colegas escritoras, mulheres pertencentes às classes alta e média, coroadas por uma educação formal, com a qual ela jamais pode contar” (DAL FARRA, 2017, p. 29).

Também pode-se mencionar a recusa de um apadrinhamento masculino fator que, supostamente, faria de sua obra, uma obra respeitada. Segundo a própria autora, as poetisas necessitavam de algum apadrinhamento masculino, ao falar deste fator ela faz o



seguinte comentário: “Cecília Meireles, por exemplo, contava sempre com Drummond e Bandeira, que batalhavam por ela” (DAL FARRA, 2017, p. 37). Olavo Bilac tentou apadrinhar a autora, porém ela recusou a oferta fazendo a seguinte afirmação: “quero aparecer sem defesa, sem escudo. E com um prefácio seu, todo mundo já está me achando ótima” (DAL FARRA, 2017, p. 37) e esse posicionamento dialoga com a postura insurrecta e forte da poetisa.


E principalmente uma das temáticas escolhidas pela autora, o erotismo, pois falar de erotismo no Brasil, em 1930, ou escrever poesia erótica era adentrar em questões políticas, e por sua vez, questionar a organização social, contestando assim o lugar destinado à mulher.

A temática do erotismo teve um alto custo para Gilka Machado, pois quanto às escritoras contemporâneas da poetisa, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa “não há notícias de escândalo ou rejeição, até porque chegam de mansinho, via Simbolismo, sem representar qualquer ameaça [...] abordam temas como a transitoriedade da vida, do tempo, o amor, a natureza, a criação literária, enfim. (DUARTE, 2011, p. 48 e 49). Pelo motivo apresentado acima é que Gilka Machado foi tão depreciada, existia um modelo tido como correto ou adequado, um padrão de escrita feminina a ser seguido e como bem sabemos a poetisa vai inaugurar padrões para a mulher “Gilka Machado inaugura, na literatura brasileira, uma tradição que converte a mulher, de musa, a sujeito do discurso (DAL FARRA, 2017, p. 23)

A condição feminina foi retratada nos versos de Gilka Machado, a autora buscava mostrar a realidade da condição feminina, todos os grilhões que a sociedade ainda lhes impunha e retratar o erotismo em seus versos configura nitidamente a busca pela liberdade, a liberdade de falar do corpo feminino, o desejo de não ser apenas o objeto e/ou alvo do desejo de outrem, mas por sua vez aquela que possui sentimentos, aquela que pode desejar, que pode falar de “cio”, de “volúpia” e não somente de temas ditos femininos, Gilka, a transgressora, nos apresenta um eu-poético dono dos seus desejos e uma poeta que é a senhora minha de mim, sim.

### **Referências bibliográficas**

ASSIS, Anne Caroline Moraes. *A misoginia medieval como resíduo na literatura de cordel*. Fortaleza, 2010.



CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e outros. – 29 ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Florabela Erótica*. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 19, p. 91 - 112, 2002.

DAL FARRA, Mária Lúcia. *Gilka – A mulher proibida*. “Prefácio”. In: MACHADO, Gilka. *Gilka: Poesia Completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017. (Selo Demônio Negro).


DEL PRIORE, Mary. *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DUARTE, Constância Lima. *A literatura de autoria feminina no modernismo dos anos 1930*. In: *Deslocamentos da escritora brasileira/ ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno* (organizadores). – Maringá: Eduem, 2011.

DUARTE, Constância Lima. *Os anos de 1930 e a literatura de autoria feminina*. In: *Literatura brasileira 1930 / Andréa SirhalWerkema...* [et al.] (organizadores) – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOTLIB, Nádia Batella. *A literatura feita por mulheres no Brasil*. In: *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura/ organização e apresentação de Izabel Brandão e Zahidé L. Muzart*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

KAMITA, Rosana Cássia. *O refúgio da arte*. In: *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura/ organização e apresentação de Izabel Brandão e Zahidé L. Muzart*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.



LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. *Um grito feminino e poético: a mulher prostituta em Vinícius de Moraes*. In: PONTES, Roberto. MARTINS, Elizabeth Dias. *Residualidade ao alcance de todos* Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017. (Selo Demônio Negro).

NUNES, Fernanda Cardoso. *Nos domínios de Eros: o simbolismo singular de Gilka Machado*. FORTALEZA, 2007.

OLIVEIRA, Ana Paula Costa de. *O sujeito poético do desejo erótico: a poesia de Gilka Machado sob a ótica de uma leitura estética e política feminista*. Florianópolis, 2002.

## DA PENÉLOPE GREGA À PENÉLOPE MODERNA: A MEMÓRIA EM “PENÉLOPE”, DE ANA MARTINS MARQUES

Virginia da Silva Santos (UFAL)<sup>1</sup>  
Gilda Vilela Brandão (UFAL)<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo analisar seis poemas da poeta mineira Ana Martins Marques, intitulados “Penélope”, encontrados em seu primeiro livro de poesia, *Vida Submarina* (2009). Pretendemos abordá-los a partir de uma perspectiva mnemônica, compreendendo a memória como uma faculdade que, além de reter experiências pessoais, engloba experiências coletivas, assim como experiências de leituras. Os autores Claude Burgelin (2011), Silvina Rodrigues Lopes (2012) e Judith Schlanger (2008) fazem parte do referencial teórico deste artigo e nos ajudarão na discussão acerca da relação entre memória e literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia, Memória, Ana Martins Marques.

*Daí por diante trabalhava de dia  
ao grande tear,  
mas desfazia a trama de noite à luz  
de tochas.  
Homero, Odisseia,  
II.104,105.*

Conhecida como uma das mais antigas obras literárias do Cânone Ocidental, a *Odisseia* é um dos dois principais poemas épicos da Grécia Antiga, sendo a sua autoria atribuída a Homero. Assim como a *Iliada*, de mesmo autor, a *Odisseia* é um poema de origem oral. Não há certeza de quando sua versão escrita foi produzida, sendo provável que ela veio à tona no final do século VIII a. C. Aristóteles, em sua *Poética*, resume essa narrativa da seguinte maneira:

A fábula da *Odisseia* não é longa: um homem passa longos anos no exterior impedido por Posidão de voltar, e está só; ademais, a situação em sua casa é tal que pretendentes lhe consomem as riquezas e ameaçam a vida do filho; ele chega maltratado das intempéries, revela a alguns quem é, ataca, salva-se e extermina os inimigos (ARISTÓTELES, 2007, p. 38).

O homem a quem Aristóteles se refere se trata de Ulisses, personagem principal desse poema épico, mas que já estava presente na primeira obra conhecida de Homero: *Iliada*. Ulisses tenta voltar para casa depois de ter batalhado por dez anos na Guerra de Tróia, tendo deixado em seu reino o filho recém-nascido e sua esposa Penélope. Por ter

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, e bolsista CAPES. E-mail: [santosvirginiasilva@gmail.com](mailto:santosvirginiasilva@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora em Estudos Literários e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas. E-mail: [gildabrandao@gmail.com](mailto:gildabrandao@gmail.com)



matado um dos filhos de Poseidon e ter deixado seus companheiros comerem o gado de Apolo, Ulisses vaga por mais de dez anos entre mares e terras, até conseguir voltar para sua terra natal graças ao auxílio de Atenas.

Durante esses vinte anos de errância, em Ítaca, sua terra natal, os bens e comidas do herói desse poema são consumidos pelos convidados indesejados que se alojaram em seu palácio. Telêmaco, filho de Ulisses, já está prestes a atingir a idade adulta e não se conforma em ver sua herança ser desperdiçada por homens desagradáveis, cujo único interesse é desposar sua mãe, Penélope, que apesar de não ter notícias do marido por duas décadas, tenta adiar a escolha de um novo esposo, tendo esperanças de que Ulisses possa retornar.

A esposa que espera fielmente a volta do marido, é a imagem que geralmente se tem em mente quando é evocada a figura de Penélope. Contudo, outra qualidade louvável também lhe é remetida: a astúcia. Penélope, tentando enganar seus pretendentes, afirma que antes de escolher um novo esposo, ela precisa terminar de tecer a mortalha de seu sogro Laerte. O que os pretendentes não sabem é que Penélope tece a mortalha durante o dia e à noite a destece, fazendo isso por três anos. Seu plano só é revelado após Penélope ter sido traída por uma escrava, pondo a sua estratégia a perder. Eis o trecho do poema que narra este episódio:

Também este engano congeminou em seu coração [no de Penélope]:  
colocando um grande tear nos seus aposentos –  
amplo, mas de teia fina – foi isto que nos veio declarar:

‘Jovens pretendentes! Visto que morreu o divino Ulisses,  
tende paciência (embora me cobiceis como esposa) até terminar  
esta veste – pois não quereria ter fiado a lã em vão – ,  
uma mortalha para o herói Laerte, para quando o atinja  
o destino deletério da morte irreversível,  
para que entre o povo nenhuma mulher me lance a censura  
de que jaz sem mortalha quem tantos haveres granjeou.’

Assim falou e os nossos corações orgulhosos consentiram.  
Daí por diante trabalhava de dia ao grande tear,  
mas desfazia a trama de noite à luz das grandes tochas.  
Deste modo durante três anos enganou os Aqueus.  
Mas quando sobreveio o quarto ano, volvidas as estações,  
uma das mulheres, que tudo sabia, contou-nos o sucedido  
e a encontramos a desfazer a trama maravilhosa

(HOMERO, 2011, p.  
137,138)

Penélope é, então, lembrada não só por sua fidelidade e paciência, mas sobretudo por sua sagacidade. A astúcia da esposa de Ulisses talvez seja um dos motivos que a

faça ser tão lembrada, mesmo não tendo a sua figura um maior destaque na narrativa homérica, sendo a sua imagem referenciada na literatura, como no poema de Edwin Muir, “The return of Odysseus” (1943), ou no romance de Margaret Atwood, *A Odisseia de Penélope* (2005). A presença de Penélope em obras tão distantes temporalmente do poema homérico nos faz lembrar o que diz Silvina Rodrigues Lopes em seu ensaio “A poesia, memória excessiva”:

Pensar o poema como memória que não se extingue, justamente porque é memória enquanto operação, isto é, memória activa, forma dinâmica e não mecanismo, implica considerar nele a dimensão da leitura constitutiva. Quer dizer, admitir que os seus limites, finitos, encerram um potencial infinito de memória, e não apenas um conjunto de recordações que o seu autor nele colocou. Como núcleos poéticos, as imagens funcionam como recordações que se transcendem, que abrem corredores para emoções, ou melhor, que funcionam como “correlativo objectivo” (Eliot) (LOPES, 2012, p. 57).

A imagem de Penélope transcende a literatura europeia e chega até nossa literatura. Assim, Ana Martins Marques, em seu livro de estreia, intitulado *Vida Submarina* (2009), dedica seis poemas à icônica tecelã da *Odisseia*.

Antes de começarmos a análise desses poemas, é importante apresentar a autora, que mesmo tendo sido reconhecida pelos lauréis “ Prêmio Cidade de Belo Horizonte” (2007, 2008) e “Prêmio Biblioteca Nacional” (2012), pode não ser conhecida pela maioria do público leitor. A belorizontina Ana Martins Marques é mestre em Literatura e doutora em Literatura Comparada, reunindo três obras de poesia sob sua autoria: *Vida Submarina* (2009), *Da arte das armadilhas* (2011) e *O livro das semelhanças* (2015). Em 2016, publicou com Marcos Siscar o livro *Duas janelas*.

Como foi dito anteriormente, em seu livro de estreia, Marques nos traz seis poemas com o mesmo título, “Penélope”, diferenciando-os apenas pelo numeral romano que precede o nome da personagem homérica, sugerindo uma ordem a ser seguida para a leitura desses poemas. Em todos eles, o eu lírico assume a perspectiva de Penélope acerca da viagem de Ulisses, apresentando o ponto de vista daquela que espera o seu retorno.

Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer* (2009), ao analisar a estrutura da *Odisseia*, afirma que o poema é dividido em três grandes partes, sendo a primeira e terceira partes narradas na terceira pessoa; tendo a primeira parte o objetivo de preparar e a última parte, de concluir; e a segunda parte sendo narrada na primeira pessoa, em que o herói toma a palavra e dá sua própria versão de suas aventuras:

Cabe lembrar aqui que a Odisseia é dividida em três grandes partes: a primeira, a Telemaquia, conta a decisão de Telêmaco, aconselhado por Atena, de sair em busca de informações sobre seu pai, e a viagem que se segue. Narração em terceira pessoa que relata a viagem de Telêmaco, isto é, também passagem para a idade adulta desse jovem príncipe, há pouco ainda um menino inexperiente. A terceira parte da Odisseia conta a chegada de Ulisses a Ítaca, seu disfarce de velho e pobre mendigo graças à ajuda de Atena, seu reconhecimento prudente do terreno, dos inimigos e dos possíveis aliados, sua vingança contra os pretendentes com a ajuda de seu filho (também de volta), dos poucos domésticos que lhe permaneceram fiéis e, claro, da deusa Atena. Finalmente, o reconhecimento de Ulisses por Penélope, essa esposa mais ardilosa ainda que o astucioso marido. Narração aqui também na terceira pessoa, portanto. Entre esses dois grandes episódios, um de preparação, outro de conclusão, temos a parte central da Odisseia, na corte dos Feácios, no palácio do rei Alcino, onde Ulisses participa de um banquete em sua honra sem que ninguém saiba ainda quem ele é. Ulisses pede então ao famoso aedo Demódokos, cego como outro aedo famoso, Homero, que conte um episódio crucial do cerco de Troia, o ardil do cavalo de madeira. Louva sua arte e, tomado de emoção ao escutar essa história que é sua própria história (pois quem poderia inventar essa máquina senão o ardiloso Ulisses?), não consegue esconder suas lágrimas. O rei Alcino, que observa tudo, lhe pede então seu nome. Ulisses se apresenta e começa a longa narração de suas aventuras (Cantos IX, X, XI e XII). O que nós, muitas vezes, conhecemos como a Odisseia é, portanto, este trecho central no qual o herói se autoneia, assume sua identidade, isto é, toma a palavra e conta suas aventuras e suas proações numa longa narrativa feita, então, na primeira pessoa (GAGNEBIN, 2009, p. 23).

Se observamos os poemas de Marques, poderemos notar uma divisão semelhante a que foi proposta por Gagnebin. Analisemos os três primeiros poemas:

**Penélope (I)**

O que o dia tece  
a noite esquece.

O que o dia traça  
a noite esgarça.

De dia, tramas,  
de noite, traças.

De dia, sedas,  
de noite, perdas.

De dia, malhas,  
de noite, falhas (Marques, 2009, p. 89).

**Penélope (II)**

A trama do dia

na urdidura da noite

ou a trama da noite  
na urdidura do dia

enquanto teço:  
a fidelidade por um fio (Marques, 2009, p. 105).

**Penélope (III)**

De dia dedais.  
Na noite ninguém (Marques, 2009, p. 125).

Assim como na *Odisseia*, esses três poemas iniciais transmitem aos leitores o que está acontecendo; utilizam também os verbos na terceira pessoa na maioria dos versos (exceto pelo penúltimo verso do segundo poema), o que corrobora a ideia da presença de um eu lírico observador, que neste caso observa o trabalho de Penélope, pois além de retomar a imagem comumente a ela associada: aquela que tece e destece enquanto espera por Ulisses, os títulos dos poemas, com o seu nome gravado, não permitem deixar dúvidas de que é sobre ela que eles tratam.

Esses três primeiros poemas focam no trabalho da esposa de Ulisses em tecer/destecer a mortalha para seu sogro Laertes, sendo todos os três compostos por dísticos, em que o segundo verso do parágrafo é o oposto do primeiro verso, remetendo ao fazer e desfazer de Penélope em sua trama. Todos os três poemas utilizam do artifício da repetição sonora e lexical, especialmente o primeiro, em que o início dos versos dos dois primeiros dísticos são iguais (“O que o dia...”/ “a noite...”), assim como são iguais o início dos versos dos demais dísticos desse poema (“De dia...”/ “de noite...”) e o fato desses dísticos rimarem entre si (“...tramas/ ... traças // ...sedas/ ... perdas // ... malhas/ ...falhas”). As repetições que constroem esse poema mimetizam o próprio trabalho da tecelã, um trabalho repetitivo, que segue um padrão que precisa ser o mesmo para que a trama dê certo. A presença da repetição na forma do poema também sugere uma ideia de algo constante, diário, o que é corroborado pela presença do elemento temporal “dia x noite” em todos os versos.

Se analisarmos o segundo o poema, também encontraremos a repetição como elemento construtor dos versos. Assim como o poema anterior, “Penélope (II)” é construído por dísticos, em que os dois primeiros possuem as mesmas palavras, mas tornam-se diferentes apenas pela escolha da posição de cada um no verso

A trama do dia  
na urdidura da noite

ou a trama da noite  
na urdidura do dia

Como se estivéssemos diante da relação sintagma X paradigma, “dia” e “noite” mudam de posição no dístico seguinte, da mesma maneira que Penélope troca o que faz pelo dia, desfazendo à noite. Assim como a mudança dos vocábulos não mudam a quantidade de sílabas poéticas que cada verso dos dísticos possui (5-6 // 5-6), não alterando a sua forma, da mesma maneira é o tecido de Penélope, que não muda de tamanho nunca. O dístico seguinte não segue o mesmo padrão dos anteriores, sendo o último verso maior que os demais com nove sílabas poéticas, um verso longo, fazendo-nos demorar um pouco mais em sua leitura, assim como Penélope deseja demorar mais na feitura de sua mortalha, pois é nela que reside a sua fidelidade (“enquanto teço/ a fidelidade por um fio”).

Já o terceiro poema, assim como os demais, gira em torno da antítese “dia x noite”, porém, diferentemente dos dois primeiros, esse poema é composto por um único dístico sem verbos. A ação de tecer é metonimicamente remetida pela palavra “dedais”, objeto que serve para proteger o dedo durante a costura. No poema em questão, o dedal protege o dedo de Penélope não só da agulha, mas de usar uma aliança vinda de um dos pretendentes que se alojaram em seu palácio. É o uso desse objeto durante o dia (“De dia dedais”), que permite que Penélope durma sozinha (“Na noite ninguém”<sup>3</sup>).

Nesses três primeiros poemas, pode se observar que a escolha vocabular gera um apagamento daquela que desempenha esse trabalho. São o dia e a noite que desempenham as ações presentes em cada verso do primeiro poema (“O que o dia tece/ a noite esquece”), e nos dois seguintes, a trama e os dedais, objetos inanimados, que são o centro do poema. O foco nesses substantivos comuns ao invés de estar no substantivo próprio “Penélope”, sugere que a esposa de Ulisses é silenciada em sua trama, assim como foi silenciada no poema homérico:

Agora volta [Penélope] para os teus aposentos e presta atenção  
aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas  
que façam os seus trabalhos. Pois falar é aos homens  
que compete, a mim [Telêmaco] sobretudo: sou eu quem manda nesta  
casa.

Penélope, espantada, regressou para a sua sala

---

<sup>3</sup> É interessante notar que diferentemente dos poemas anteriores, neste poema “noite” está precedida da preposição “na”, que expressa ideia de lugar, ou seja, “na noite” metonimicamente se refere ao quarto de Penélope.

e aguardou no coração as palavras prudentes do filho  
(HOMERO, 2011, p.  
130).

Contudo, assim como a parte central da *Odisseia* ser o trecho em que Ulisses dá sua versão do que vivenciou, são nos poemas centrais que Penélope tem, enfim, voz para contar o que experienciou durante sua longa espera de vinte anos. Vejamos esses poemas em que Penélope toma a palavra:

#### **Penélope (IV)**

E ela não disse  
já não te pertença  
há muito entreguei meu coração ao sossego  
enquanto seu coração balançava em viagem  
enquanto eu me consumia  
entre os panos da noite  
você percorria distâncias insuspeitadas  
corpos encantados de mulheres com cujas línguas  
estranhas eu poderia tecer uma mortalha  
da nossa língua comum.  
E ela não disse  
no início ainda pensei em você  
primeiro como quem arde diante de uma fogueira  
apenas extinta  
depois como quem visita em lembrança a praia da infância  
e então como quem recorda o amplo verão  
e depois como quem esquece.  
E ela também não disse  
a solidão pode ter muitas formas,  
tantas quantas são as terras estrangeiras,  
e ela é sempre hospitaleira (Marques, 2009, p. 134).

#### **Penélope (V)**

A viagem pela espera  
é sem retorno.  
Quantas vezes a noite teceu  
a mortalha do dia,  
quantas vezes o dia  
desteceu sua mortalha?  
Quantas vezes ensaiei o retorno –  
o rito dos risos,  
espelho tenro, cabelos trançados,  
casa salgada, coração veloz?  
A espera é a flor que eu consigo.  
Água do mar, vinho tinto – o mesmo copo (Marques, 2009, p.  
140).

Esses dois poemas em que Penélope tem, enfim, voz, são marcados por um eu lírico que usa a primeira pessoa do singular e através dessa pessoa verbal, deixa mais claro o seu ponto de vista acerca daquilo que aconteceu com Ulisses enquanto esperava

o seu retorno. Contudo, mesmo tendo um eu lírico que toma a palavra, o poema “Penélope (IV)” deixa claro o silenciamento pelo qual mãe de Telêmaco passou, pois todo ele é construído em torno daquilo que “ela não disse”, expressão repetida outras vezes por todo o poema. Esse quarto poema é sobre o silêncio, sobre a fala que Penélope não tem na *Odisseia*.

Girando em torno daquilo que não foi dito, o eu lírico de “Penélope (IV)” compara aquilo que viveu ao que foi vivido por Ulisses, a impossibilidade de se mover (“há muito entrei meu coração ao sossego”) ao mesmo tempo que Ulisses vivia suas aventuras (“enquanto seu coração balançava em viagem”). Ao passo que o eu do poema continha seu desejo desfazendo a trama do tecido (“enquanto eu me consumia/ entre os panos da noite”), Ulisses conhecia novas mulheres (“você percorria distâncias insuspeitadas/ corpos encantados de mulheres [...]”), cuja relações com elas mantida destruía aquilo que unia os dois: a língua comum (“corpos encantados de mulheres com cujas línguas/ estranhas eu poderia tecer uma mortalha/ da nossa língua comum”).

O eu lírico silencia não só aquilo que passou, mas também aquilo que sentiu em relação a Ulisses. Aos poucos, os seus sentimentos pelo herói vão se arrefecendo, e a imagem que tinha dele vai se desfazendo a ponto de perdê-la em sua memória:

E ela não disse  
no início ainda pensei em você  
primeiro como quem arde diante de uma fogueira  
apenas extinta  
depois como quem visita em lembrança a praia da infância  
e então como quem recorda o amplo verão  
e depois como quem esquece.

A medida que o tempo passa (“primeiro”, “depois”, “e então”), o que o eu do poema sente pelo herói vai evoluindo para um sentimento distante. O que antes era estava perto (“como quem arde diante de uma fogueira”), vai se tornando uma lembrança, que mesmo distante, ainda é viva na memória (“como quem visita em lembrança a praia da infância”), mas que por fim torna-se uma recordação distante e vaga (“como quem recorda o amplo verão) e é, enfim, esquecida (“como quem esquece”). O que eu lírico sente por Ulisses torna-se rastro, e “[...] o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44).

O último parágrafo desse poema termina com a confissão daquilo que também foi silenciado pelo eu do poema: a sua solidão e a universalidade desse sentimento. Aquilo

que o eu lírico sentiu enquanto o herói da *Odisseia* talvez tenha sido a única experiência comum aos dois, independente da imobilidade de um e da errância do outro, pois “a solidão pode ter muitas formas/ tantas quantas são as terras estrangeiras/ e ela é sempre hospitaleira”.

O tema da solidão também está presente no poema “Penélope (V)”, contudo, diferentemente do poema anterior, neste poema o eu lírico não expressa o que sentiu através daquilo que teve que silenciar, expondo o que experimentou na ausência de Ulisses de maneira mais livre e direta. Assim como os poemas anteriores, a antítese se faz presente desde o primeiro verso (“A viagem pela espera/ é sem retorno”), perpassando os versos seguintes, em que o episódio do tecido feito/desfeito é retomado para corroborar a ideia da espera constante de Penélope:

Quantas vezes a noite teceu  
a mortalha do dia,  
quantas vezes o dia  
desteceu sua mortalha?

Assim como o Sol nasce e morre diariamente, e a Lua ocupa e desocupa o lugar do Sol todas as noites, o eu lírico tecia e destecia a sua mortalha, enquanto imaginava como seria o dia em que Ulisses retornasse de sua errância (“Quantas vezes ensaiei o retorno –”), construindo, em seus devaneios, esse encontro como um dia de felicidade (“rito dos risos”), em que o eu do poema se arrumaria (“espelho tenro, cabelos trançados”) e empolgada veria aquele que há tanto tempo partiu (“casa salgada, coração veloz”). Porém, mesmo sendo algo pelo qual o eu, que fala no poema anseia, a presença das vogais fechadas [i], e semifechadas [e] e [ø], que dão uma atmosfera pesada e triste aos versos e que deveriam trazer uma ideia de alegria e felicidade, sugerem que o eu lírico, mesmo sonhando com o retorno, pouco acredita que ele venha a se concretizar, pois Ulisses nunca chega para surpreendê-la (“A espera é a flor que eu consigo”), o que torna amargo aquilo que era agradável (“Água do mar, vinho tinto – o mesmo copo”).

O último poema, “Penélope (VI)”, tem seus verbos na terceira pessoa assim como a última parte da *Odisseia*, e da mesma maneira do poema épico de Homero, corresponde à terceira parte da trama, concluindo a série. A conjunção “e” iniciando o primeiro verso desse poema, é o fio que o une aos poemas anteriores, dando ideia de continuidade. Vejamos, então, o derradeiro poema:

### **Penélope (VI)**



E então se sentam  
lado a lado  
para que ela lhe narre  
a odisseia da espera (Marques, 2009, p. 142).

Iniciado pela conjunção “e”, que dá ideia de continuidade, o último poema da série mesmo não tendo os verbos na primeira pessoa do singular, foca na figura de Penélope e na sua vez de narrar a sua odisseia, e não a de Ulisses. Não é perspectiva do herói que interessa nessa série de poemas que este último conclui, mas sim a visão de sua esposa acerca da sua longa espera pelo seu retorno.

Esses seis poemas de Marques têm em comum, além do mesmo título, a possibilidade de uma reflexão acerca da relação entre memória e escrita. A associação de texto com tecido está presente na própria etimologia da palavra “texto” (latim *texere*, construir, tecer), e assim como a trama de Penélope, o texto é originário de um trabalho criativo, não sendo feito apenas de espaços preenchidos, mas também de espaços em branco, de ausências. O texto registra algo, ao mesmo tempo, que esquece de registrar outra coisa<sup>4</sup> (“O que o dia tece/ a noite esquece”). A urdidura do poema é atravessada por lembranças e esquecimentos, como afirma Gagnebin:

[...] o próprio movimento da narração deixa de ser atravessado, de maneira geralmente subterrânea, pelo refluxo do esquecimento; esquecimento que seria não só uma falha, um “branco” de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração (GAGNEBIN, 2004, p. 3).

Ou seja, o trabalho de escrever é como o trabalho de Penélope, dupla trama que é tecida de manhã e desfeita à noite. É tecido de lembranças e esquecimentos, presenças e ausências, ditos e não-ditos, tal qual tudo aquilo que é tecido de palavras, onde lidamos com a presença das palavras, mas com a ausência daquilo que elas dizem<sup>5</sup>.

Penélope, enquanto tecia a mortalha de Laertes, fugia de um novo casamento, e assim lutava para que a figura de Ulisses não fosse esquecida. Na urdidura de sua trama, estava a capacidade de manter viva a figura de Ulisses na memória de seu povo. Da mesma maneira funciona a escritura, como afirma Claude Bugeurlin:

---

<sup>4</sup> “Ver uma coisa é não ver outra. Narrar um drama, é esquecer outro” (RICOEUR, 2012, p. 459).

<sup>5</sup> Acerca dessa presença da ausência das palavras, Leyla Perrone-Moisés, em “A criação do texto literário”, afirma: “[...]dizer as coisas é aceitar perdê-las, distanciá-las e até mesmo anulá-las. A linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representa-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de pacto que implica a perda do real concreto” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 105).

Decerto, por definição, a escritura é memória, conservação de traços, desafio da morte. O sentido ou a nostalgia da duração a habitam. Porém, em um tempo dominado pela perempção sempre mais rápida dos signos e das referências, a literatura renova seu companheirismo com a memória, passando por novos contratos. Na tradição grega, as nove musas eram filhas de Mnémosyne, a memória. O mito não perdeu em nada sua atualidade: é escavando os tesouros sem fundo da memória individual ou coletiva, recente ou infinitamente arcaica, que a literatura – e com ela, a civilização? – encontrará meios para sua renovação (BUGERLIN, p. 78 – tradução livre)<sup>6</sup>.

Contudo, ao invés de trazer a imagem do tecido feito e desfeito para o desfecho dessa série de poemas, o eu lírico foca na oportunidade de Penélope narrar sua história e, assim, através dessa narrativa, vencer o esquecimento. O mito de Penélope como aquela que pacientemente espera Ulisses é, então, desfeito e, tal qual a mortalha que foi desfeita e refeita, os poemas de Marques desfazem a imagem de Penélope da *Odisseia* e refazem a sua imagem na urdidura desses seis poemas. Aí reside a força criadora da literatura, que da imagem cristalizada da Penélope que espera ansiosamente o retorno do esposo, cria novas “Penélopes”, renovando sua imagem no surgimento de novos textos.

Judith Schlanger, em *La mémoire des œuvres*(2008), ao falar sobre o papel de Homero como pedra fundadora da literatura Ocidental, aponta para o papel desencorajador que a figura da obra-prima, aqui representada por Homero, desempenha frente ao surgimento de novos textos:

Le chef-d’œuvre, une fois là, est aussi un obstacle. D’où ce sentiment de découragement (il est trop tard et tout est déjà dit) qui accompagne les lettres depuis leur origine. Ce sentiment ne désigne pas une usure, une lassitude, mais un obstacle incontournable : Homère a pris la place, il coupe l’air et occupe le meilleur de l’espace (SCHLANGER, 2008, p. 90, 91).

Porém, mesmo que tudo já tenha sido dito, seja por Homero, seja por qualquer outro autor canônico, ainda assim continuam surgindo novos textos, pois, como afirma a autora:

Je parle dans les mêmes termes (car c’est le même désir à jamais adolescent) du désir personnel, intime, du désir de la voix qui renaît perpétuellement avec la naissance même de chaque nouvelle voix,

---

<sup>6</sup>« Certes, par définition, l’écriture est mémoire, conservation de traces, défi de la mort. Le sens ou la nostalgie de la durée l’habitent. Mais, dans un temps dominé par la péremption toujours plus rapide des signes et des références, la littérature renouvelle son compagnonnage avec la mémoire en passant avec elle comme de nouveaux contrats. Dans la tradition grecque, les neuf muses étaient filles de Mnémosyne, la mémoire. Le mythe n’a rien perdu de son actualité : c’est en puisant dans les trésors sans fond de la mémoire individuelle ou collective, récente ou infiniment archaïque, que la littérature - et avec elle la civilisation ? - trouvera les moyens de son renouveau » (BURGELIN, 2001, p. 78).

désir unique et indéfiniment répété que son renouvellement démultiplie ; et du désir, tout aussi profond et tout autant renouvelé, d'une génération, d'une époque, d'une communauté, d'une nation. Privée ou collective, c'est la revendication de la voix. Elle veut exister, ce qui est une demande poétique *et* politique. Faire entendre son point de vue, dégager son champ d'activité possible : émerger, prendre place, être distincte, être reconnue comme distincte, gagner le mémorable, **devenir une mémoire** (SCHLANGER, 2008, p. 92 – grifo nosso).

Portanto, os poemas de Marques existem porque eles querem ter voz, porque eles querem dar voz aquela que foi silenciada em toda a *Odisseia*. É uma demanda “poética e política”. É vez de Penélope narrar a sua “odisseia da espera” e, assim, “tornar-se uma memória”.

A série de “Penélopes” de Ana Martins Marques nos faz, então, refletir acerca do papel que a memória tem frente à literatura, sendo o passado fonte inesgotável para o surgimento de novos textos, que nos permitem recriar antigos mitos, que mesmo séculos distantes, podem ser atualizados e ressignificados a partir de novos textos. Esses novos textos, podem dar frutos a outros, construindo, a partir daí, uma trama que costura todas essas obras, à medida que elas são reconstruídas em novas produções.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARISTÓTELES. *Poética*. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2007. Trad. Jaime Bruna.
- HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2011. Trad. Frederico Lourenço.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MARQUES, Ana Martins. *Vida Submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- SCHLANGER, Judith. *La mémoire des oeuvres*. Lonrai :ÉditionsVerdier, 2008.
- BURGELIN, Claude. Comment la littérature réinvente la mémoire. *La recherche*, Paris, n 344, p. 78, 1 jul. 2001. Disponível em : <http://www.larecherche.fr/savoirs/dossier/comment-litterature-reinvente-memoire-01-07-2001-86301> Acesso em 28 de junho de 2014.
- LOPES, Silvina Rodrigues. A poesia, memória excessiva. In: \_\_\_\_\_. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2012, p. 47-59.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

## OS PASSOS EM VOLTA, A POÉTICA DOS CONTOS DE HERBERTO HELDER

Alexandra Lopes Da Cunha (PUC-RS).<sup>1</sup>

**Resumo:** Julio Cortázar, ao discorrer sobre narrativas breves, relaciona aspectos fundamentais neste: brevidade, pela máxima economia dos meios. E mais, Cortázar relaciona, em seu texto, a poesia e o conto. No caso específico deste trabalho, trabalhar-se-á com Herberto Helder. Parece-nos possível argumentar e tentar demonstrar, principalmente nos concentrando na análise das narrativas curtas de Helder, que o processo da criação poética influenciou na opção pelas narrativas curtas nesta obra em questão.

**Palavras-chave:** Construção poética, produção contística, ritmo narrativo, ritmo poético, Herberto Helder.

### Introdução

Jorge Luís Borges em *Esse Ofício do Verso* (2000) defende a ideia de que o poeta, em que pese o fato de trabalhar com a palavra, o ritmo, a melodia, narra uma história: “Uma história na qual todas as vozes da humanidade podem ser encontradas” (Borges, 2000, p. 51).

A poesia é ritmo, nos lembra Octavio Paz no ensaio *Verso e Prosa* (In: Signos em Rotação, 2015), e, provavelmente, uma das formas mais antigas de expressão, pois surge primeiro como canto, sendo assim muito anterior à escrita e, quando esta aparece, anterior à prosa. Para Paz é a poesia “a forma natural de expressão dos homens” (Paz, 2015, p. 12)


A poesia surge também a partir da leitura do homem do mundo em que se encontra. Borges, neste mesmo ciclo de palestras, nos recorda que, no princípio, toda a palavra foi metáfora. O mesmo nos diz Cortázar: “a tendência metafórica é um lugar-comum no homem”. (Cortázar, 2013, p. 86).

Assim, a poesia nasce como uma narração, provavelmente cantada e, por isso, a necessidade do ritmo. Trata-se de uma forma de compreensão do mundo, baseada na concepção analógica, pré-científica.

Desta forma, o fazer poético se dá pelo mergulho na analogia, pois, ainda que seja algo natural em todas as sociedades este fazer metafórico, é apenas dentre os poetas que tal fazer torna-se arte. Segundo Cortázar (2013), “o poeta se apresenta como o homem que reconhece na direção analógica uma faculdade essencial, um meio instrumental

---

<sup>1</sup> Graduada em Administração de Empresas (Marketing) e Mestre em Marketing (UFRGS). Doutoranda em Escrita Criativa (PUC-RS). Contato: alexcunham@gmail.com.



eficaz” (Cortázar, 2013, pp. 87-88). Somando-se a esta característica, temos também a preocupação com o ritmo, fundamental na poesia, a fim de criar, a partir das palavras, imagens. A poesia é imagética: “... Toda a poesia é fundamentalmente imagem” (Cortázar, 2013, p. 86).

Para obter o efeito máximo, o poeta trabalha com as palavras, as mesmas que utilizamos todos os dias. Para que o poema surja, há que se ter um cuidado na escolha, o que Paul Valéry denomina “limpeza da situação verbal”. Em suas palavras: “Poesia é uma arte da linguagem; certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem e a que chamaremos de Poética”. (Valéry, 199, pp. 61-62). Para o poeta francês, tal acontecia quando ele se encontrava em “estado poético”, ou seja, quando palavras comuns ganhavam novos significados, pediam a associação com outras, tornando-se assim “musicalizadas” (grifo do próprio autor).

Este exercício de burilamento e precisão da linguagem, segundo nos parece, pode afetar os exercícios de prosa realizados por alguns poetas, principalmente aqueles que buscam na narrativa curta, o conto, outra forma de expressão.


Cortázar afirma ser o conto uma bolha de sabão. Uma história concisa uma “vida sintetizada”. Assim, a estrutura do conto deve ser esférica, ou seja, o leitor deve encontrar, nesta narrativa curta, todos os elementos para compreensão do narrado. Não que a leitura fique restrita ao que está relatado, este seria um conto medíocre, incapaz de levar o leitor à reflexão, mas sim que seja possível compreender a história na sua reduzida abordagem, como deixa bem claro Cortázar: “o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por *Knock-out*” (Cortázar, 2013, p. 152).

Parece-nos possível pensar que o exercício poético pode refletir na opção de determinados autores às narrativas curtas, pois, de certa maneira, os dois gêneros se aproximam pelo aspecto da economia a fim de gerar maior impacto na leitura.

### **A produção contística de Herberto Helder e suas relações com a sua poesia.**

*Os passos em volta*, obra de narrativas curtas de Helder, é publicado na década de sessenta, logo depois de *A colher na boca*, *Poemacto* e *Lugar*. São vinte e três histórias breves, resolvidas em poucas páginas e que oferecem ao leitor a contundência e a esfericidade que Cortázar associa ao exercício contístico.

Um autor não foge às suas obsessões, defendia Camus (1998). Pois, tanto na construção poética de Herberto Helder, presente nos seus três primeiros livros de poesia,



como em *Os Passos em Volta*, é possível verificar a presença destas: O amor como sentimento e sensação, conjurando o imaterial do sentir, ou seja, desejos, angústias, delírios, com a carnalidade do sexo, a repetição de fomes nunca saciadas, físicas e psíquicas. De acordo com Maria Lúcia Dal Farra (1986), em Helder, o amor e a morte se intercambiam, se alimentam. Em sua poesia, estabelecer-se-ia uma conjugação entre: “morte, loucura, primavera e criança, cujo denominador comum é o amor, graças a seu substrato semântico de fogo” (Dal Farra, 1986, p. 133). Haveria também em seus poemas a questão da temporalidade, abordada na forma de ciclos que se repetem: o das estações, os ciclos de amor, os ciclos menstruais das mulheres, que representam o transcorrer da vida, os processos de envelhecimento. Também há reflexões sobre o processo de escrita em si, bem como do aspecto solitário que envolve a criação.


Como podemos observar, tais temas se fazem também presentes em suas narrativas curtas. Se não, vejamos:

Em *Estilo*, a narrativa que abre o livro, o narrador inicia da seguinte maneira:

Se eu quisesse, enlouquecia. Sei uma quantidade de histórias terríveis. Vi muita coisa, contaram-me casos extraordinários, eu próprio... Enfim, às vezes já não consigo arrumar isso. Porque, sabe? Acorda-se às quatro da manhã num quarto vazio, acende-se um cigarro... Está a ver? A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das sombras, a camisa caída sobre a cadeira ganha um volume impossível, a nossa vida, compreende?... a nossa vida, a vida inteira está ali como... como um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo.

Não calcula o que seja? Vejamos: o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. Faço-me entender? Não? Bem, não aguentamos a desordem estuporada da vida. E então pegamos nela, reduzimo-la a dois ou três tópicos que se equacionam. Depois, por meio de uma operação intelectual, dizemos que esses tópicos se encontram no tópico comum, suponhamos, do Amor ou da Morte. Percebe? Uma dessas abstrações que servem para tudo. (Helder, 2016, p. 12).

Aqui, o autor, através de seu narrador, concentra-se mais que no processo de criação, no de refinamento, na transposição da história do mundo das ideias “Sei uma quantidade de histórias terríveis” para o mundo das palavras. A redução inevitável do ideal, ou seja, onde tudo ainda é possível, é abstração do pensar, ao concreto, onde cada palavra vai condicionando uma determinada história a ser contada. Por isso, a ideia de redução. O pensar é sempre amplo, pois, em um poema, o de número II de *Poemacto*, o



poeta Helder nos declara: “Poema não saindo do poder da loucura./Poema como base inconcreta da criação./ Ah, pensar com delicadeza,/ imaginar com ferocidade”. (Helder, 2016,p. 104). Ou ainda, em **O Poema**, do mesmo livro: “Um poema cresce inseguramente/ na confusão da carne. / Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto” (Helder, 2016,p. 27). A princípio, como ideia, o poema é imensidão, aluvião se sentimentos e sensações que necessita da transposição às palavras para nascer.

Pode-se perceber uma abordagem semelhante na construção poética, como, por exemplo, o poema **VII**, presente no livro *A colher na boca*:


A manhã começa a bater no meu poema.  
As manhãs, os martelos velozes, as grandes flores líricas.  
Muita coisa começa a bater contra os muros do meu poema.  
Escuto um pouco a medo o ruído das gárgulas,  
o rodopio das rosáceas do meu poema batido pela revelação das coisas.  
Os finos ramos da cabeça cantam mexidos pelo sangue.  
Talvez eu enlouqueça à beira desta treva rapidamente transfigurada.  
Batem nas portas das palavras,  
sobem as escadas desta intimidade.

Percebe-se a mesma origem criativa: a ferocidade das ideias, o medo, o ruído das gárgulas, as coisas terríveis que sabe o autor, que chega à beira da loucura e dela apenas escapa ao reduzir este mundo assustador em versos, em palavras.

Outra narrativa que se concentra sobre o fazer poético é **vida e obra de um poeta**. Neste conto, no entanto, o fazer poético é abordado, mas pelo enfoque da separação, caso exista, entre este mundo ideal e o factual:

Mas serão os meus poemas uma realidade concreta no meio das paisagens interiores e exteriores? Não possuo um só dos papeis que enchi; interessa-me a forma acabada das minhas experiências, e suas significações, mantida numa espécie de memória tensa e límpida. (Helder, 2016, p. 131).

Ou seja, o importante parece ser dar luz aos poemas, ser capaz de gerá-los. Uma vez nascidos, a sua materialidade física pouco importa. Novamente, em um trecho de **Poema I**, o poeta destaca: “Fora existe o mundo./ Fora, a esplêndida violência /ou os bagos de uva de onde nascem /as raízes minúsculas do sol”. (Helder, 2016, p. 27). Porque “... o poema faz-se contra a carne e o tempo” (Helder, 2016, p. 27). Quando o



poema nasce, ele torna-se concreto, tanto quanto o são os bagos de uva, o sol, a carne. O poema, no entanto, impõe-se contra a carnalidade, contra o tempo.

Nesta narrativa, o poeta se abriga em banheiros de prédios privados em Paris para escrever. Em um lugar tão pouco nobre, é para lá que se dirige o poeta. “Eu apurava a experiência, encontrara os meus centros. Levava tudo para a retrete: o amor, o terror, a grande cidade, o anjo da guarda com quem atravessava o bairro atulhado de putas. A minha obra nascia”. (Helder, 2016, p. 133). Também aparece aí a questão da marginalidade, da total solidão, mas é nela que o poeta nasce e mais, que amadurece. Nas palavras do autor: “Ultrapasso as palavras escritas aos trinta anos”. E continua:

O poema que agora escrevesse diria como estou pronto para morrer, referiria enfim a excelência do meu corpo urdido nas aventuras da solidão e da comunhão, e falaria de tudo quanto auxilia um homem no seu ofício – a ferocidade dos outros, o apartamento, ou o seu amor que, ferido na ignorância, se inclina para ele, para o seu trabalho, o desejo, a expectativa. Morrerei como se fosse numa retrete em Paris – só, com a minha visão, o pressentido segredo das coisas. (Helder, 2016, p. 134).


Ultrapassar a escrita significaria não deixar de escrever, mas sim, ser capaz de colocar, na geração do poema, nas palavras que nascem, o que este significou, de onde surgiu. Esta busca pelo significado “pressentido das coisas”. Ultrapassar as palavras é haver amadurecido, compreendido melhor a vida e a arte poética.

Outra narrativa que trata sobre a escrita é **Holanda**, a segunda após **Estilo**. Mas nela, Helder começa pela figura do poeta: o que ele é? “um inocente que maneja o fogo dos infernos”. (Helder, 2016, p. 19). Alguém alimentado pelos séculos, pelos poetas que vieram antes dele, o poeta, uma espécie de anjo caído, alguém que aspira ao amor, mas que se encontra perdido, sentado na Holanda, como se estivesse sobre um mapa, sobre algo genérico e impreciso, apesar da precisão com que escreve.

Este narrador se aproxima do Eu poético do poema **VI** presente no livro *A Colher na Boca*, na seguinte estrofe:

Falo tão devagar que mal distingo  
a noite sobre a terra  
da minha garganta onde os animais passam  
lentamente inspirados.  
Só encosto a testa ao oculto fogo dos nomes,  
e o sangue alimenta a loucura  
devagar, devagar – como quem ressuscita.  
(Helder, 2016, p. 83).





Em Holanda, o poeta se encontra sentado, observando os animais, as vacas, no caso, e sente-se perdido, sozinho. Mal distingue a terra onde se senta e toda a sua memória “está corrompida por uma ardente e desordenada tristeza”. Há também menção ao sangue, um “sangue negro desde a raiz”. (Helder, 2016, p. 21). À noite, o poeta deita-se sobre a terra “com o talento voltado para o ar, ouvindo os pequenos ruídos do mundo. E pensava: Como se atreve a terra a tamanha placidez?” (Helder, 2016, p. 20).

Há neste conjunto de contos errâncias desesperadas, desiludidas, também em **Holanda** como em **Os comboios que vão para Antuérpia** e em **Descobrimento**. No primeiro, o narrador não vai mais a lugar nenhum. Permanece em uma estação de trens, dorme em um quarto sobre a estação, “os comboios faziam estremecer o quarto. Fora-se o natal. Algo desaparecera. Talvez a esperança. Eu não tinha dinheiro nem livros nem cigarros. Não tinha trabalho nem ócio porque estava desesperado”. (Helder, 2016, p. 47). O desespero do narrador é tamanho que ele não consegue sair do quarto, apenas imagina os trens a seguir em direção à Antuérpia, uma cidade que, sabe, é igual a outras. Uma vida circular, pois ele não sai dali, deixa-se ficar ali, desesperado.

No segundo conto mencionado, a circularidade retorna. Nesta história, o narrador está em Antuérpia, uma cidade estrangeira para ele, cuja língua não domina e que passa a andar em círculos, em um eterno recomeço, sem chegar a lugar nenhum. Relaciona este vagar ao fazer poético e podemos especular se o conto anterior não é também alusivo à poesia, a situação de desesperado, de abandonado, em suspensão. Como diz Helder no conto **Descobrimento**, toda a poesia é uma proposta, uma solução moral.

Na obra poética, em particular nos três primeiros livros, este desespero, pode se fazer sentir, por exemplo, no poema **Musas Cegas I**

Bruxelas, um mês. De pé sob as luzes encantadas.

Em noites assim eu extinguiria minha alma  
cantando humildemente. Fecharia os olhos  
sob os anéis dos astros, e entre violinos  
e os fortes poços da noite descobriria  
a ardente ideia da minha vida.  
Em noites assim amaria o fogo  
da minha idade. Cantaria como um louco este grande  
silêncio do mundo, vendo queimarem-se nas trevas  
as vísceras tensas e os ossos e as flores dos nervos  
e a cândida e ligeira arquitectura  
de uma vida.



(Helder, 2016, p. 68).

Novamente, uma cidade estrangeira, de língua estrangeira, na solidão de noites, em poços escuros. Um corpo teso, feito em vísceras e ossos, mantendo, a custo, a ligeira arquitetura de uma vida, mera sobrevivência, portanto.

A cidade que é energia, que canta e pulsa, mas que é encoberta pelo nevoeiro, pela angústia, fazendo com que este Eu poético se perca, incapaz de encontrar as próprias mãos.

A cidade, em particular a estranha, guarda um “movimento hermético”, expressão usada por Helder no poema **Para o leitor ler De/Vagar**. O mundo movimenta-se contra o humano, contra o poeta e a forma que este tem de se defender é escrevendo, dando luz à poesia. É por isso que o poema aparece contra o tempo, contra a carne.

A cidade é, ela própria, uma abstração, um nome que pode dizer coisa alguma. Em **Como se vai para Singapura**. Nas palavras do narrador: “Às vezes, chego a pensar que não existe nenhuma cidade com tal nome. Mas não é nem nunca foi essencial. A comoção, a esperança, sim, essas existem, e são o tema dos nossos dons, a nossa tarefa. E é nelas próprias que o milagre do mundo pode ser concebido”. (Helder, 2016, p. 106). Ou seja, é no indivíduo que se concentram os sentimentos, a compreensão ou incompreensão deste exterior. É o que nos move, a busca por algo que nos tranquilize, nos preencha os vazios.

Há um conjunto de contos que trata do conviver, do viver em cidades e estar, ainda assim, sempre sozinho. É o caso de **Lugar Lugares, Escadas e Metafísica e Doenças de Pele**. Nestes contos, a cidade ainda é estranha, ainda é hostil, mas, neles, os narradores, anelam pelo contato, nem que mínimo, com seus iguais. A vida pode ser infernal, o caso do primeiro conto, pode ser estúpida, mas é humana e, portanto, devemos amá-la, mesmo que ironicamente. **Em Escadas e metafísica**, o narrador afirma: “A vida de um homem pode ser simples, rodeada pelas coisas nunca inquiridas” (Helder, 2016, p. 67), e tal pode ser infernal, como em **Lugar Lugares** ou simplesmente necessário para que mantenhamos a sanidade, como em **Doenças de Pele**, o elo com o mundano, o corriqueiro. Como nos faz ver o Eu poético no poema **V** do livro **O lugar**: “Muitas canções começam no fim, em cidades estranhas”. (Helder, 2016, p. 165). Ou seja, o poema nasce do estar entre humanos, mas apartado, estrangeiro.

O amor e suas impossibilidades aparecem nas narrativas: **Teorema** e em **Duas Pessoas**. No primeiro, Helder se debruça sobre a famosa história de Inês de Castro pelo enfoque de um de seus assassinos. Este homem, prestes a morrer pelo seu crime, a ter o coração arrancado pelas costas, por ordem de D. Pedro, o Cruel. O que declara este assassino: “Alguém quis defender-me, alegando que eu era patriota. Que desejava salvar o Reino da influência Castelhana. Tolice. Não me interessava o Reino. Matei-a para salvar o amor do rei. D. Pedro sabe-o”. (Helder, 2016, p. 109). Ou seja, a única forma de salvar um amor da morte é matando um dos amantes, eternizando assim um sentimento que é passageiro, associando-o com a ideia sempre inapreensível da hipótese: e se ela houvesse vivido, como seria? O narrador-personagem nos esclarece: “Nada é tão incorruptível como a sua morte”. (Helder, 2016, p. 112); a morte impede a decadência do sentimento. Se houvesse vivido Inês, talvez o amor que por ela nutria este rei fenecesse e toda a sua história passasse à obscuridade.


No segundo conto, são dois narradores que se intercalam a contar a mesma história sob enfoques distintos, mas ambos cômicos de que seus encontros, suas vidas apenas estão unidas na duração do ator carnal, do sexo eventual. Um homem só, envelhecendo em uma casa quase vazia, na companhia de discos e ela, uma prostituta que fareja nele o desespero e o desalento. Chega a pensar que poderia salvá-lo, mas não consegue fazer nenhum movimento de aproximação. Como ele.

O amor na poesia de Helder é sensual e sexual, por vezes, brutal, por outras, lírico. Em **Tríptico**, o poema que abre *A colher na boca*:

I  
Transforma-se o amador na coisa amada com seu  
feroz sorriso, os dentes,  
as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído  
e silêncio. Traz o barulho das ondas frias  
e das ardentes pedras que tem dentro de si.  
(Helder, 2016, p. 12).

O amador não apenas mistura-se com a coisa amada, mas a devora: o feroz sorriso, os dentes, como é pelos dentes que D. Pedro se apropria do coração do assassino de sua amante.

O amálgama que se forma: a mistura entre os amantes, simbiose necessária, cheia de ferocidade: dentes, martelos que batem e esmagam, gritos compartilhados. A entrega sexual é mais fácil, natural e rápida e é apenas o que aparece, ou melhor, intui-se na



narrativa em prosa de **Duas Pessoas**. Não são, utilizando os termos helderianos, amantes, como parecem ter sido D. Pedro e Inês, mas sim um amador, que atua, que age no ato sexual, e a “coisa amada”, que se submete. Nas narrativas de Helder, o amor parece sempre ser uma experiência compartilhada, mas individualizada por completo, no que diz respeito a sentimentos. Se estes existem, não são compartilhados, permanecem fechados nos corpos e mentes daqueles que o experimentaram juntos.

O passar do tempo, o envelhecimento e a morte estão muito presentes em duas narrativas em particular: **Equação** e a que fecha o livro: **Trezentos e Sessenta Graus**. Em ambas as narrações, têm-se um narrador desconfortável frente à decadência física de uma pessoa velha. Na primeira, uma avó. Na última, os pais. A velhice e a morte parecem aos narradores dignas de asco.


O horror do narrador é maior por comparar a decrepitude da avó atual com uma jovem e rija de uma fotografia. É o impacto do passar dos anos vivido pela carne que o perturba. A senhora está a morrer e mandam que o neto converse com ela e este se oferece para chamar o padre, para a extrema unção. A mulher sempre fora católica fervorosa, mas, no final, ela se manifesta e diz: “É tudo mentira”, ou seja, de nada adiantam as rezas. A fé não a levou a ter um fim diferente. Como conclui o narrador.

Em **Trezentos e Sessenta Graus**, o envelhecimento é observado nos pais do narrador. Novamente a alusão à decrepitude, da qual foge este narrador, escapando deste território maternal, como se fosse possível fugir do que está no cerne do seu ser, de todos os seres, das mães, incluso.

Foge, mas retorna, depois de sofrer. De fome, de solidão em lugares distantes. É apartado desses pais que ele os ama e resolve retornar, mas se choca. Ele observa a mãe que borda, que tece um bordado inútil, maquinalmente. Compara-a com uma aranha, que tece com o intuito de aprisionar, de conter na sua teia a vida, alimentar-se dela.

A figura materna é recorrente na poesia de Herberto Helder. Mães fontes, amadas e loucas como **Fonte II**, do livro *A colher na boca*:

E os filhos mergulham em escafandros no interior  
de muitas águas,  
e trazem as mães como polvos embrulhados nas mãos  
e na agudeza da vida.  
E o filho senta-se com a sua mãe na cabeceira da mesa,  
e através da mãe o filho pensa  
que nenhuma morte é possível e as águas



estão ligadas entre si  
por meio da mão dele que toca a cara louca  
da mãe que toca a mão pressentida do filho.  
(Helder, 2016, p. 44).

Mães loucas, mães polvo, ou aranhas. As fontes, a origem de tudo, “sangue memoriado”, em outro poema sobre mães. Tecedeiras a desenhar no linho flores, “com o tremor comprido das veias” (Helder, 2016, p. 38). A repetição da ideia do amor primordial, sufocante e tóxico, parte da loucura de gerar e nutrir. E, na percepção do narrador de *Trezentos e Sessenta Graus*, traidoras deste amor que despertam nos filhos porque, ao final, envelhecem, apodrecem e terminam por deixa-los sós, a envelhecerem sozinhos.


Há outros contos do livro que tergiversam destas temáticas, ou apenas as tocam, como é o caso de **Cães marinheiros**, **O Coelacanto** e **O Grito**, mas gostaria de terminar esta análise com a narrativa **Poeta Obscuro**, que, de certa maneira, funciona como um recorrido e fechamento da forma como o autor encara a escrita e a poesia.

“Meu Deus, faz com que eu seja um poeta obscuro”, uma frase que o narrador escreve na parede do quarto onde vive, um espaço com poucos móveis, livros, alguns discos e desenhos pelas paredes. É para esta frase que os olhos do narrador se voltam sempre, mesmo no escuro da noite.

O narrador observa-se também, principalmente ao seu corpo nu, estendido sobre o leito. Percebe que este corpo finito, decerto, funciona sozinho, à sua revelia. Admira-se, sobretudo, com os pelos: “Crescem por todo o corpo, irrompem da carne com selvagem impulso, com raiva quase, vindos do mecanismo abstruso do corpo, para lá da frase onde se pede a um Deus a maior, a irrevogável e contínua obscuridade”. (Helder, 2016, p. 148). Para ele, estes pelos que crescem independente da nossa vontade, abrindo caminho entre a pele, são como poemas, estes, uma resposta da vontade humana frente a Deus e diante da nossa irrevogável obscuridade.

Concluindo a sua linha de pensamento, o narrador também compara o poema ao sangue:

O poema que se escreve – longo texto fluído, denso e venenoso, a imitar a substância ao mesmo tempo vivificante e corruptora do sangue – não é sequer uma oferta dirigida a Deus. É a ironia, onde se desliza a arma da nossa obscuridade. Tremenda força, essa. Escrevo o poema – linha após linha, em redor de um pesadelo do desejo, um movimento da treva, e o brilho sombrio da minha vida parece ganhar



uma unidade onde tudo se confirma: o tempo e as coisas. De modo que é um extraordinário triunfo tomar o papel entre as mãos sábias e rasga-lo aos bocadinhos, sorrindo. (Helder, 2016, p. 149).

O poema se faz existir como força e o poeta o gera apesar da obscuridade que nos é imposta, por um Deus inexistente, mas que criamos para nos explicar esta nossa incômoda situação de desimportantes.

E, retomando uma ideia anterior, e já aqui destacada, o ato de gerar o poema, em trazê-lo do mundo abstrato das ideias e fazê-lo tomar forma em palavras, é o que basta, o que importa. Por isso, o ato de rasgar o papel. O importante é a criação e não a manutenção.

Assim, a obscuridade é um fato. Inegável e incontornável da condição humana, mas da qual o poeta se usa como força criadora, como força mantenedora.

### **Considerações Finais**

Em *Photomaton & Vox* (2017), ao tratar sobre a palavra, Herberto Helder declara: “Apesar de tudo há ainda as palavras que nos metem medo”. (Helder, 2017, p.60). Se, a princípio, como dizia Borges, toda a palavra foi metáfora, estas, de alguma forma, passam a significar a realidade. Ou melhor, entendemos a realidade a partir das palavras, que, segundo Helder, vivem em nossa rede de sentidos. As palavras tornam-se nossas vidas. Nossas vidas relatadas.

A palavra CORPO passa a ser o nosso corpo:

Se ele estremece, respira, transita, subverte e multiplica noutros corpos a sua funda vocação e provocação de corpo – nele se encontram o súbito reconhecimento e amor do perigo. O corpo morre. Isto é ainda verdadeiro, apesar de tudo. (Helder, 2017, p. 61).

O autor diz falar da realidade, ou seja, da poesia. A poesia como sendo a possibilidade humana de perceber esta realidade, o fato mais real que nos assombra: a morte.

Também se pode entender que, para o autor, a única coisa grave que há neste universo humano é a poesia, a escrita. A nossa possibilidade de ludibriar a morte.

As narrativas curtas de Herberto Helder são impregnadas de poesia. Eucanaã Ferraz, ao falar de *Os passos em volta*. É categórico em afirmar: não são contos. Teriam a qualidade de poemas, mas no desenho retilíneo da prosa.

Não nos parece relevante discutir o estilo do autor, ou a definição de conto, mas, nos parece que são tais narrativas, contísticas, ou seja, conseguem se manter intactas e


esféricas, permitindo ao leitor compreendê-las, respondendo assim a definição apresentada por Cortázar. São também poéticas porque, quem as escreve, é fundamentalmente um poeta a se exercitar na prosa, ou, como prefere Eucanaã Ferraz, numa poesia retilínea, imitando um desenho de prosa.

Parece-nos inegável perceber em ambas produções: a poética e a contística, uma relação simbiótica, ambas se retro alimentam, reforçando-se as narrativas na poética e a poesia na narrativa. Literatura, poderíamos resumir por fim, esta possibilidade humana de que nos fala Helder de construir uma realidade a partir do que experimentamos, do que sentimos, sobre nossos corpos: o amor, a solidão, a criação poética, o envelhecimento e o passar do tempo, sempre pela palavra.

Herberto Helder, mesmo ao escrever prosa, nunca deixou de se ver e se retratar como poeta, é sempre a poesia que está na estrutura de suas narrativas em *Os passos em volta*, de maneira que, sim, sua poesia alimenta e pulsa através de sua produção contística.

### Referências

- BORGES, Jorge Luís. *Esse Ofício do Verso*. Tradução: José Marcos Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMUS, Albert. *A inteligência e o Cadafalso*. Tradução: Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. São Paulo: Record, 1998.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2ª. Ed. Tradução: Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *A Alquimia da Linguagem: leitura da cosmogonia de Herberto Helder*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda: Portugal, 1986.
- HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Poemas Completos*. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Photomaton & Vox*. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.



## POESIA COMO RESISTÊNCIA EM *A CONVERGÊNCIA DOS VENTOS* DE NUNO JÚDICE

Bruna Fernanda de Simone (UNESP)<sup>1</sup>

**Resumo:** Nuno Júdice, poeta português contemporâneo possui uma poesia bastante singular. Sua obra poética é o palco para discussões a respeito da poesia, seus procedimentos e, principalmente, seu lugar no mundo contemporâneo. Dessa forma, o presente trabalho pretende revelar os procedimentos de retomada do passado literário e do imaginário ocidental como ferramentas para a configuração de uma poesia de resistência a seu fim em *A Convergência dos Ventos*, obra poética judiciana, publicada em 2015.

**Palavras-chave:** Nuno Júdice; Poesia contemporânea; Resistência.

No cenário da poesia portuguesa contemporânea, destaca-se o nome de Nuno Júdice, que desde os anos 70, produz intensamente obras poéticas de alta e singular qualidade. Obras essas que lhe geraram diversos prêmios literários além de vastos e frutíferos estudos acerca de sua produção de poesia.


Logo em sua primeira produção, *A Noção de Poema* (1971), nota-se um desprendimento, ou ainda um rompimento, com tudo o que já havia sido feito pela poesia experimental dos anos 60; o poeta passa a utilizar recursos como a discursividade, a subjetividade, além de evidenciar uma aguçada visão crítica sobre a literatura, um diálogo com outras artes e uma reflexão (filosófica) na constituição dos poemas. Neste momento, o sujeito poético reaparece em sua obra, porém este sujeito é instaurado apenas como instancia textual. Para Amaral (1990), há uma luta entre o sujeito e as palavras, este sujeito é consciente do jogo de linguagem, e por isso move-se dentro da obra, explicitando ainda mais a artificialidade do texto.

Essa inserção de um sujeito consciente da confecção do próprio poema é um traço marcante em toda a sua produção poética e pode ser evidenciada até mesmo em um de seus mais recentes livros, e objeto principal deste trabalho, *A convergência dos ventos* (2015). Essa estratégia de um sujeito poético que recebe a máscara de poeta permite ao poema tomar diversos caminhos, empreender reflexões acerca do lugar da poesia no mundo em que se insere hoje, da retomada de tradições e de figuras que compõem o imaginário ocidental. Assim, refaz caminhos já trilhados pela tradição

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (UNESP-FCLAR), Mestre em Estudos Literários (UNESP-FCLAR). Contato: bru\_aisha@hotmail.com.





literária num movimento de reelaboração da história e da literatura. Essas características fazem de toda a sua poesia um arsenal de imagens, histórias e momentos do passado-real ou literário- e configuram uma forma de resistência e uma busca de um lugar para a poesia no mundo contemporâneo. É sabido, como afirma Pedrosa (2013), que a poesia adquire, desde os anos setenta e mais intensamente a partir dos noventa, o valor de resistência em meio à crise que se instaura devido a todas as mudanças sócio-políticas e culturais pelas quais a civilização passou e ainda passa.

O campo cultural - permeado por determinadas tendências estéticas e políticas, inovações tecnológicas e demandas de mercado – está, segundo Pedrosa (2008, p.43), “rarefeito em critérios, mas rico em informações práticas”. A literatura continua a existir como prática diferenciada, mas assediada pela flutuação de suas fronteiras e pelo esvaziamento de seus dispositivos tradicionais de legitimação.

Em *Reabertura após obras*, Deguy (2010), ao retratar a atualização e transformação do poético e filosófico no mundo contemporâneo, em um “manifesto pela poesia”<sup>2</sup>, defende que muitas das coisas às quais nos prendíamos ou acreditávamos mudaram, mas as palavras mantiveram-se em sua perenidade de grandes nomes e duram embora tudo se desarticule.


Deguy ressalta ainda que a animação cultural das multidões em lazer de massa dirigido e a dominante compreensão mediática do “cultural” - reduzido ao cinema, às músicas populares e aos esportes - nos conduzem à questão da serventia dos poetas nesses “tempos sombrios” (forma como denomina o momento contemporâneo) já que os poetas não são assimilados pelo fenômeno cultural.

Há, para Deguy (2010), um cultural valor de uso que está a favor da economia, é o uso que determina o valor o que, ao mesmo tempo, impossibilita um lugar para a poesia e marca a sua resistência. Marca sua resistência, pois a língua que a configura é indestrutível e inalienável, uma unicidade que identifica uma nação e sua história. Está, portanto, acima de todo capital, pois não é por ele produzida. A língua pode ser uma potência revolucionária, buscar um rastro e retrazar o real valor cultural.

Na mesma direção, Nancy (2005) assevera que a poesia não foi superada, ela insiste e resiste a tudo de algum modo. O que resiste com a poesia é seu modo não

---

<sup>2</sup> Michel Deguy afirma não ter intitulado seu livro “Manifesto pela poesia”, mas não esconde sua vontade de fazê-lo, o que é evidenciado ao longo de seus ensaios pela maneira como defende a poesia em meio a uma concepção de “cultura” que deixa pouco lugar à arte.



dominado, que faz com que a linguagem não seja técnica, mas uma tecnicidade simbólica.

A poesia, de acordo com Deguy (2010), busca no passado, ou no que resta dele, ruínas que podem ser reunidas e trazidas ao presente. Nesse sentido, para Haroldo de Campos (1997), a poesia não necessita mais de uma oposição dominante a um dado passado, ou a si mesma, tal qual foi o processo evolutivo da modernidade.

Esse processo de recombinação dos passados, para Pedrosa (2008), implica a possibilidade de entendimento de nossa própria contemporaneidade como forma de reavivar as tensões não resolvidas que marcaram a arte e o pensamento modernos enquanto experiências de enfrentamento da temporalidade.

Pedrosa (2008), ao discutir a questão da pluralidade e mediania na poesia atual, retoma alguns apontamentos de Candido; o crítico não identifica, hoje, nenhuma poética ideal, ao contrário, enfatiza a simultaneidade de tendências e gerações, uma mistura de momentos diversos do tempo.

Tais procedimentos poéticos podem ser considerados, para Pedrosa (2008), parte de um processo mais amplo, que o filósofo Jean François Lyotard, por meio de um termo próprio à reflexão freudiana sobre a memória, nomeia como perlaboração da modernidade (Lyotard 1997).


A “perlaboração” é efetuada pela modernidade sobre seu próprio sentido. A palavra *anamnesis*, proveniente do grego, significa trazer de novo à memória. Nesse sentido, há, na poesia contemporânea, uma análise da modernidade, uma nova visão sobre ela. Nas manifestações artísticas passam a conviver, tranquilamente, diversos estilos e tempos.

Segundo Calinescu (1991), que defende a ideia da pós-modernidade<sup>3</sup>, o passado passa a ser constantemente revisitado, não só como armazém de formas mortas e envelhecidas, mas também como um espaço dialógico de entendimento e autocompreensão. Para Pedrosa (2008), a poesia hoje lança um olhar saudoso ao passado, a todos os valores de identidade estável que obtinha por meio dele.

É possível perceber, na poesia contemporânea, traços delineados de sua resistência, seja por meio de processos de retomada de diversos tempos e momentos anteriores, seja por meio da necessidade de reafirmar sua existência, trazendo ao texto

---

<sup>3</sup> Ainda que o conceito esteja intrinsecamente relacionado ao contemporâneo, não é nosso objetivo, por hora, embrenhar-nos em discussões a respeito das diversas problemáticas que tal conceito tem gerado.




poético discussões a respeito da criação e do lugar do poema em um mundo em que o capital, a tecnologia e a ciência imperam. Martelo (2012), em artigo destinado ao tema da resistência da poesia - diante dessa situação de alienação - reitera que ela está entre as manifestações artísticas que perdem cada vez mais seu valor.

Para Martelo (2011), quando a poesia viu-se sem espaço, ela tornou-se seu próprio espaço, foi sua demonstração de autonomia que a fez resistir. Em Portugal, na década de 70, passado o fervor da poesia experimental, surge uma nova forma de existência/resistência da poesia. De acordo com Martelo (2004), os escritores dos anos setenta alteram sua opção por uma enunciação lírica que tem como função ser uma garantia em um mundo onde não lhe resta muita opção: ser ainda uma forma de resistência a partir de um novo tipo de linguagem, uma linguagem que, acima de tudo, se comunique com os seus leitores.

Outro traço considerado essencial para a poesia contemporânea é o modo como o tempo é encarado. A modernidade está ligada a um tempo cronológico e irreversível, buscando sempre o novo, o futuro é sempre sinônimo de progresso. O tempo torna-se cada vez mais veloz, aceleração essa ligada à produtividade do mercado e aos avanços das tecnologias e que não cabe mais à arte. Segundo Octavio Paz (1984) há uma desvalorização do futuro, há um regresso ao intemporal, que cria um efeito de simultaneidade e retorno; o tempo torna-se fragmentado.

A recuperação da subjetividade, o tom prosaico, a reelaboração de momentos do passado, a delicada relação com o tempo, bem como a maneira pela qual a poesia volta-se a suas próprias questões, são características extremamente presentes na obra poética judiciana. Sua obra parece, desde a década de setenta até suas últimas publicações, sustentar tais características, ora privilegiando o tempo, ora a memória, ora os próprios processos de configuração do poema.

Em *A convergência dos Ventos*, livro publicado em 2015, os ventos convergem, de acordo com a passagem das estações: “ventos de outono”, “ventos de primavera”, para determinados temas. O principal foco recai sobre uma reconstrução de momentos do passado, retoma figuras que fazem parte do imaginário ocidental, desde figuras bíblicas até mesmo personagens da literatura. Há também a reconstrução do passado por




meio da memória subjetiva do sujeito poético que recria cenas e imagens de um amor antigo.

A questão do amor perpassa toda sua obra poética e continua tomando frente no livro em questão. Tanto na retomada do passado por meio da memória, como por meio do trabalho com figuras do passado, o poeta algarvio dedica maior atenção à figura feminina, que neste livro ganha traços mais definidos – se comparados à sua *Poesia Reunida* (2001), e com isso, maior trabalho com a sexualidade dessas figuras, o amor aproxima-se mais do erotismo. Interessa-nos, por hora, o intensivo trabalho que empreende com figuras e personagens do passado. Em *A convergência dos ventos* (2015), Júdice utiliza-se de ideias de antigos filósofos como Epicuro, ou de grandes nomes da literatura, como os de Hölderlin e Rilke; retoma episódios da mitologia, como o mito de Orfeu; reaviva figuras bíblicas e míticas como Lilith, Eva e Santa Teresa de Ávila; inicia poemas com nomes e citações como os de trovador Gil Peres Conde ou do realista Raul Brandão; além de mergulhar na plasticidade do poema por meio de descrições de quadros, como o de Simonetta Vespucci, ou ainda por meio da descrição de fotografias antigas, as quais trazem lembranças ao sujeito poético.

A questão da imagem, da fotografia, ganha grande destaque. Em “Uma antiga *selfie*” o poeta compara as fotografias diversas que Boguslawski tirou de si mesmo ao longo dos anos - daí parte sua analogia com a *selfie* - ao ato da escrita de diversos poemas também ao longo dos anos para destacar que “ao contrário de boguslawski, que envelhece na duração das fotografias, a poesia repete o instante de sua criação [...]” (JÚDICE, 2015, p.46). Assim, deixa evidente a superioridade da poesia em relação à forma como ela pode resistir ao tempo cronológico, ao contrário dos seres, podendo ser revivida a cada instante de leitura e por quantas vezes fosse lida. A questão do tempo da vida entra em contraste com o tempo do poema, sendo este mítico e aquele cronológico.

A partir dessa ideia de tempo da poesia, Nuno Júdice dá vida e voz a personagens que fizeram parte da literatura como é o caso do poema “Trabalho de dedos” que será analisado mais adiante. O poeta não deixa, também, de reconhecer o lugar da poesia em tempos de crise, como em “Analogia aquática” em que deixa evidente a lógica mercadológica que põe em risco a verdadeira poesia numa bela analogia empreendida entre pescadores e o poeta.



Todas essas retomadas de questões da própria poesia e de momentos pelos quais a arte, a literatura e o pensamento já passaram são colocados nos poemas por meio de um sujeito poético em primeira pessoa que, em um tom muito próximo da narrativa, parece dialogar ora com o leitor, ora com figuras que ganham vida em seus poemas. De acordo com Pedrosa (2013), o uso da primeira pessoa está intrinsecamente ligado a processos de interlocução que denotam alta dramaticidade ao texto poético.


Os poemas são, em geral, longos e prosaicos, fazem com que o leitor mergulhe em seu universo subjetivo e nas histórias que ali se explanam; todavia, esse mergulho é por vezes interrompido por colocações do sujeito lírico sobre a ficcionalidade do poema, ou por citações de outros autores gerando assim uma constante tensão entre a realidade e a ficção.

O eu poemático em Júdice possui grande singularidade ao se aproximar do próprio poeta; trata-se de um sujeito poético que usa a máscara de poeta, tornando possível, ao leitor, participar do processo de criação do poema, como se pudesse imergir nos pensamentos desse sujeito e participar de suas viagens ao passado, seja ele literário ou subjetivo. O passado subjetivo é acessado através de lembranças do eu poemático. Assim como em Proust, em que o narrador passa a ter acesso a seu tempo de infância por meio das *madeleines*, o sujeito poético, em Júdice, acede a suas memórias sempre por meio do contato com um determinado lugar ou uma fotografia.

É por meio desses e outros recursos que a poesia judiciana recria e revive diversos tempos, momentos e reflexões do passado; fragmentos, ruínas e lembranças vão compondo o poema. O espaço em que se encontram essas ruínas é o poema e “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra.” (AGAMBEN, 2009, p.61).

#### **Análise do poema “Trabalho de Dedos”**

O poema “Trabalho de dedos”, pertencente ao livro *A convergência dos ventos* (2015), é dividido em seis estrofes com três versos em cada, ainda que possua versificação não verificamos a presença de rima e sim de uma discursividade, já que o sujeito poético em primeira pessoa, assim como em diversos poemas do autor, explicita os caminhos que irá seguir até que seu poema [trabalho] se complete e ele possa iniciar um outro e novo poema.




Essa discursividade, no entanto, é interrompida por meio da versificação, pois as orações possuem quebras, começam em um verso e terminam no seguinte. Há, portanto, uma grande quantidade de *enjambements* que nos fazem lembrar de que não se trata de uma narração, promovendo a quebra, o silêncio entre um e outro verso, um silêncio que permite a aproximação do leitor com o texto poético, como se, ao ler, também estivéssemos participando de sua produção e dos caminhos que vão sendo traçados a cada verso em busca de Ofélia.

Já no título, fica evidente que há um trabalho a ser elaborado, ou seja, a criação poética, que será revelado novamente no décimo sétimo verso “despeço-me, feito o trabalho [...]” (JÚDICE, 2015, p.46). Além disso, no último verso fica claro que o eu poemático, após terminar este primeiro trabalho de dedos, já parte em busca de outro “para ir à procura de eurídice das unhas grandes.” (JÚDICE, 2015, p.46)

São os dedos que, metonimicamente, representam as personagens da literatura que serão reavivadas pelo poema, o dedo, de acordo com o dicionário de símbolos de Chevalier (2012), conota a vida e a morte, sendo o dedo indicador o representante da vida e o médio, da morte. É com a ajuda do dedo médio, de acordo com o professor francês, que um morto fala aos vivos. (CHEVALIEIR, 2012, p. 327). No poema, é exatamente por meio do dedo que o sujeito poético entra em contato com uma figura importante da literatura inglesa – Ofélia- personagem de Shakespeare em “Hamlet”. É importante ressaltar que tal personagem, embora seja secundária no enredo, ficou eternizada em magníficos quadros que representaram sua morte.

Em Hamlet, a morte de Ofélia é uma das passagens mais poéticas e marcantes de sua obra. Jovem da alta nobreza da Dinamarca, filha de Polónio, irmã de Laertes, e noiva do Príncipe Hamlet, Ofélia começa a enlouquecer (ainda que tal fato não seja extremamente evidente se comparado à loucura de Hamlet) após a morte de seu pai que fora assassinado por Hamlet. A passagem de sua morte é descrita pela Rainha, que a conta a Laerte:

Na margem da vizinha ribeira cresce um salgueiro, cuja prateada folhagem se reflecte nas aguas cry stallinas. Tua irmã aproximou-se d'aquelle sitio, sempre tecendo grinaldas de rainunculos, ortigas, malmequeres, e d'essas flores a que os nossos pastores dão um nome bem grosseiro, mas que as nossas castas donzellas denominam poeticamente dedo da morte. Quando procurava ornar com as suas




innocentes grinaldas as argenteas frondes do salgueiro, oh! desgraça! descuidosa foi envolvida na corrente, cercada dos ornatos que lhe serviam como de corôa virginal. Algum tempo suspensa pelas vestes sobre a corrente, assimilava-se á sereia, cantando incoherentes trechos, inconsciente do proprio risco, como se estivesse no seu nativo elemento. Mas tudo tem um fim, e em breve, sossobrando pelo peso das encharcadas vestes, cessou de cantar, e tornou-se cadaver levado pela corrente. (SHAKESPEARE, 1880, p. 147-148)

Na primeira estrofe do poema, o ato cortar as unhas pode ser relacionado ao ato afetivo de cuidar de alguém, ao cortar as unhas de Ofélia, portanto, o sujeito poético cuida dessa personagem, trazendo-a ao plano textual do poema, reavivando tal figura imortalizada pela literatura e pela pintura. Além disso, o fato de cortar as unhas de alguém que além de não existir verdadeiramente, já morreu há muito tempo, representa que a personagem ainda vive – ainda que no passado literário- pois suas unhas crescem. No entanto, no segundo verso, fica evidente que a personagem está esquecida, pois suas mãos foram desfeitas pela água na qual está imersa há tantos séculos. É o lodo, mistura de vegetais que reside em fundos de mares e rios que ocupa o lugar de sua mão, o tempo a deteriorou. Resta apenas uma “caveira enegrecida pelo tempo”, ou seja, ruínas, vestígios de uma triste personagem abandonada no fundo do rio depois de morta.

A figura de Ofélia, no poema, deixa-se pegar pelas mãos e olha para o sujeito que a resgata de sua solidão submarina, assim o ato de cortar as suas unhas metaforiza seu fortalecimento na textura do poema, ainda que em ruínas, essa figura recebe forças para agir – como podemos notar pela presença dos verbos olhar, deixar, dizer e puxar. Ao encarar sua face ou caveira, o eu do poema vê-se refletido nela, em seu abismo, vê no reflexo das águas a sua face e a dela, como numa união entre o sujeito do poema e a personagem. O abismo em que se reflete remete ao tempo que os distancia, abismo temporal entre passado e presente, e ao mundo ficcional que os separa, tensionando o real e o literário.

O abismo denota o mundo das profundezas, onde se encontra Ofélia. Nos textos apócrifos, segundo Chevalier, ele simboliza os estados informes de existência, como também a indiferenciação da morte ou decomposição da pessoa. (2012, p. 5). Ofélia, portanto, encontra-se nesse abismo de morte e decomposição com o qual o sujeito



poético se identifica ao ver-se refletido nela, já ele mesmo está em busca de abismos, de personagens que existem ou resistem em outros tempos.

A terceira estrofe inicia-se com “Diz-me”, neste momento, por meio do discurso indireto, o sujeito poético expõe o que sente aquela personagem, expõe seu incomodo por estar, há tanto tempo, vivendo no fundo do rio, para onde ela mesma se atirou. Tal confissão dialoga diretamente com a história de Ofélia em Hamlet, pois ainda que a Rainha descreva sua morte como uma queda acidental, sabe-se que a personagem estava enlouquecida de tristeza, a ponto de cantar enquanto morria afogada. Ao dar voz à personagem, o sujeito poético confirma seu suicídio.


Há, na quarta estrofe, o que poderia ser uma resposta à pergunta que foi feita ao sujeito do poema, mas configura, na realidade, uma quebra com o mundo ficcional, se antes ouvíamos, pela voz do eu do poema, declarações tristes de Ofélia, nessa próxima estrofe surge um questionamento lógico - real- sobre a impossibilidade de um corpo permanecer flutuando por tanto tempo sem que se afunde. Ademais, a resposta, que na verdade é uma constatação do sujeito poético, contradiz a afirmação feita anteriormente, pois Ofélia diz-se cansada de viver no fundo do rio e o sujeito poético indaga-se sobre sua posição flutuante nesse mesmo rio.

O diálogo, que antes era entre a própria personagem e o sujeito poético que a resgatou, agora se dá entre o poema e os quadros que a eternizam, uma moça jovem, acompanhada de flores, a flutuar pelo rio. Essa contradição entre as estrofes remete à ideia de que se trata apenas de um poema sobre as diversas imagens que a personagem deixou como legado para a literatura e para a pintura.

Pedrosa (2013), ao retomar a fala de Siscar, a respeito da poesia contemporânea, ressalta nela um valor dramático que não deixa de dizer respeito à intensidade emocional; embora ao mesmo tempo se vincule a procedimentos de ficcionalização que problematizam a subjetividade, sem, no entanto, representar apenas estratégias de fingimento e sem precisar por isso anulá-la.

Neste poema de Júdice, a dramaticidade se impõe por meio de um sujeito poético em primeira pessoa vinculado a processos de interlocução, no entanto, há uma interlocução instável, como notamos por meio das quebras já mencionadas, mas que






configura, ao mesmo tempo, intensidade emocional e explicita a questão da ficcionalização no poema.

A instabilidade entre a ficção e o real ainda é reforçada na quinta estrofe, pois após questionar o fato de Ofélia flutuar (como nas pinturas que a representam) também afirma que seu peso não é apenas o do corpo, mas o da alma, retomando assim as questões ficcionais que a fizeram suicidar. Ainda na penúltima estrofe, o eu poemático é quase levado para o fundo do rio, puxado por Ofélia através de seus dedos. Aqui os dedos aparecem novamente, representando a personagem e toda a comoção e história triste a envolve.

O dedo, que é a porta de entrada para o universo literário, assemelha-se aqui ao objeto estético – trabalhado por Greimas (2002) – que promove a suspensão do tempo, a quebra com o real, pois é por meio dele que o sujeito do poema acessa o passado literário e, com ele, a figura de Ofélia. Também é o dedo de Eurídice que irá buscar, como anuncia no último verso. Além disso, a flor que Ofélia tenta alcançar quando cai ao rio, em Hamlet, é conhecida popularmente como dedo de defunto, trazendo novamente uma relação entre o dedo e a ideia de morte que o configura, como já explicitado. Também é função do dedo, como metonímia de da mão e então do poeta, promover a criação do poema. Dessa forma, trata-se de uma palavra que adquire aqui diversos significados, e todos eles confluem para a criação de um poema que é o lugar de grandes figuras da literatura e que tiveram sua morte relacionada ao amor, como é o caso de Ofélia e Eurídice.

Por fim, no último verso, o sujeito evidencia que não se deixa levar pelos dedos invisíveis de Ofélia, pois precisa terminar o poema e por isso guarda a tesoura. A tesoura, objeto que serviria para cortar as unhas de Ofélia, agora é aguardada, o que marca o distanciamento que toma, agora, o sujeito poético da personagem shakespeariana, para então ir à busca de outras unhas grandes, as de Eurídice.

Nesse momento, fica evidente que o trabalho de dedos – a escrita- e com aqueles dedos - os de Ofélia- havia terminado e o sujeito poético vai a procura de outros dedos, outra figura feminina, a de Eurídice, que assim como Ofélia, tem uma trágica morte. Ambas relacionadas a encantadoras e trágicas histórias de amor, ambas jovens, belas e eternizadas na história da literatura e em magníficas pinturas como as de Eugène Delacroix.



Assim, o poema de Júdice, torna-se um espaço para a recriação dessas personagens, para uma nova leitura da história de cada uma delas através das vozes que ganham ao longo do poema. O sujeito poético dialoga com a personagem, trazendo vida a ela, mas ao mesmo tempo, revivendo o momento de sua morte, episódio tão caro à literatura, por meio da intervenção da voz da personagem e da referência às belas imagens que dela foram pintadas. Já Eurídice, que surge apenas no último verso, volta a aparecer em outro poema, “A última vontade de Eurídice” em que também ganha voz e protagonismo.

Em *A convergência dos Ventos*, há a criação de um tempo que é o do passado, de um espaço que é o do poema, de sujeito poético questionador e fascinado por tudo que o resta da arte, da literatura e de suas grandes figuras, trazendo-as de volta, mesmo que em pedaços, caveiras, dedos, para revitalizar a arte e a poesia, tornando-a a própria força de resistência ao tempo veloz e ao mundo mercadológico no qual se insere o poeta. Não somente a poesia resiste como também reabre uma fenda no tempo, reuni tudo o que dele pode retirar fazendo do poema o melhor lugar para tudo o que ainda resta da verdadeira arte, filosofia e do pensamento.

Como já mencionado anteriormente, para Agamben (2009) é o contemporâneo quem rompeu as vértebras do tempo e faz dessa quebra o lugar de compromisso de um encontro entre tempos e gerações. Assim, ele é capaz de transformar o tempo em relação a outros tempos, ler de forma inédita a história. É o que faz Nuno Júdice, com uma poesia que é uma “casa abandonada, o rosto belíssimo de imagens mortas” (JÚDICE, 1990, p.44).

### **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo. In: \_\_\_*O que é o contemporâneo e outros ensaios*. São Paulo: Argos, 2009. P. 25-54.

AMARAL, Fernando Pinto do. *O Mosaico Fluído*. Lisboa: Editora e Livreiro CRL, 1990.

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo*. Tradcción de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. P.243-271.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: (mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

JÚDICE, Nuno. *A convergência dos ventos*. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

\_\_\_\_\_. *Poesia reunida; 1967-2000*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta; estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *As pontes abstratas do poema*. In: A forma Informe. Porto: -----

\_\_\_\_\_. (2012), "Resistência da poesia - resistência na poesia", em *Tropelías*. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, n. 18. Acesso em: <http://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/57495/2/rosamartelo resistencia000149103.pdf>

NANCY, Jean-Luc. *A resistência da poesia*. Lisboa: Vendaval, 2005.

PAREJO, P. R. *Metapoesía y crítica del lenguaje: (de la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Célia. *Poesia Contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)*. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. *Subjetividades em devir: estudos da poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p.41-50.

\_\_\_\_\_. *Poesia, Crise, Resistência*. Elyra, revista da Rede Internacional LyraCompetics, 2013, p. 147 – 164. Disponível em: [www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/31/34](http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/31/34).

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: drama em cinco atos*. Lisboa: Imprensa nacional, 1880. Disponível em: <http://sanderlei.com.br/PDF/William-Shakespeare/William-Shakespeare-Hamlet.pdf>. Acesso em: 23 de julho de 2017.

## RETORNO E RETORNADOS- UM NÃO LUGAR, UM NÃO ESTAR

Eliana da Conceição Tolentino<sup>1</sup>

**Resumo:** A independência dos países de África, colonizados pelos portugueses, ocorreu concomitante à Revolução dos Cravos, o que provocou o retorno de quase meio milhão de portugueses. Este trabalho pretende uma leitura de *Cadernos de Memórias Coloniais* (2010), de Isabela Figueiredo e de *O Retorno* (2012), de Dulce Maria Cardoso, atentando para as consequências e o lugar que não cabia aos retornados de África na sociedade portuguesa dos 1970. Para diálogo com o texto literário, busca-se apoio teórico em Beatriz Sarlo (2007), Gagnebin (2009), Hall (2003), entre outros.

**Palavras-chave:** Retornados; África; Portugal


A narrativa de uma nação, autenticada pela tradição dos signos que a instituem como comunidade imaginada, regula discursos, institui monumentos e documentos e elege a nação como centro. Quando se refere a Portugal, esse discurso do centro fica ainda mais evidente se se levar em conta a concepção do país como império. Portugal teve um império colonial por muito tempo e dentre todas as explicações, Boaventura de Souza Santos (2004) chama atenção para o fato de que um país semiperiférico na Europa possibilitava o trânsito entre as grandes potências e as colônias portuguesas. Portugal permitia dessa forma que outras nações pudessem explorar o potencial das riquezas naturais de suas colônias. (SANTOS, 2004, p.132)

Portugal, pelo seu “caráter semiperiférico”, não adotou um “neocolonialismo hegemônico”, afirma Boaventura Santos e ‘não pôde ou não quis controlar o processo da independência como o fizeram as potências coloniais centrais, mas é também duvidoso que o pudesse controlar mesmo que o quisesse.’ (p.131) Consequência desse “abandono”, houve a disputa das colônias portuguesas em África por outras potências colonizadoras que financiaram a Guerra Civil.

Levantamos a hipótese, portanto, de que a descolonização configura-se traumática para Portugal e evidentemente para os países de África. Muito se tem questionado se o termo descolonização seria adequado, apontando para as

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Comparada pela UFMG. Pós-doutoranda na USP com o projeto “Memórias e Pós-memórias coloniais em Portugal e África”, sob a supervisão do professor Paulo Fernando da Motta Oliveira. Professora da UFSJ. Contato: [elianat@ufs.edu.br](mailto:elianat@ufs.edu.br)




consequências de uma saída portuguesa que “se desculpabiliza” diante da exploração e dominação e transfere o poder, nas antigas colônias em África, para as então potências mundiais: EUA e URSS.

Como consequência da descolonização e desocupação das colônias portuguesas em África houve uma leva de pessoas que foram para Portugal, os retornados, aquele quase meio milhão de portugueses que estavam em África durante o período de colonização e após a queda da ditadura salazarista, da libertação dos países de África, regressaram para Portugal. Eram adultos que por muito tempo viveram fora do seu país, ou mesmo jovens e crianças que nasceram no continente africano sem nunca ter estado na metrópole. Voltavam sem uma situação econômica estável, voltavam sem condições materiais de sobrevivência, alguns sem família, sem referências. Assim como o termo “brasileiro torna-viagem” no século XIX tinha um sentido pejorativo, o termo “retornado” representava para muitos, aquela pessoa que vinha tirar os direitos dos portugueses que em Portugal sempre estiveram, vinha roubar-lhes o emprego, era uma pessoa vista como aventureira, exploradora de terras africanas e apresentava costumes e comportamentos diferentes perante a sociedade.

em Portugal reflecte-se pouco sobre o papel dos portugueses enquanto colonizadores e, especificamente, sobre a sua responsabilidade no desequilíbrio das relações raciais entre brancos e negros, bem como sobre a sua responsabilidade na criação e na persistência do racismo. (...) porque não nos é ensinado na escola que existiu em Angola e em Moçambique um *apartheid* alimentado por Portugal? Porque insistimos num olhar benevolente sobre um Portugal que não hesitou em promover o trabalho escravo até 1974? Vamos perpetuar a narrativa de um colonizador que não discriminava porque se miscigenou com as populações locais, quando sabemos que as obrigava a despirem-se da sua identidade africana, a mudar de nome, a alisar o cabelo ou a obliterar a sua língua? (HENRIQUES, 2016, p. 11-15).

Justamente quando se fazia 40 anos da saída de Portugal do continente africano, após o 25 de Abril, essas são as palavras de Joana Gordão Henriques na introdução de seu livro *Racismo em portugueses: o lado esquecido do colonialismo* (2016). Joana Gordão, jornalista que esteve presente na FLIP 2017(Festa Literária Internacional de



Paraty), nasceu em Lisboa em 1975, e as discussões que apresenta nesse livro são resultados de cinco reportagens realizadas entre 2014 e 2015 e publicadas no jornal português *Público*. Henriques procurou investigar sobre o racismo nos cinco países que foram colônias de Portugal em África por quase quatro décadas.

Essa nova geração de portugueses aponta para a consciência do papel da colonização. Em várias áreas, essa geração de herdeiros de uma memória que os faz se envergonhar de seu país vem escrevendo sobre os de lá, os de cá e os que de lá voltaram após a “descolonização.” O pós-74 resultou numa produção literária significativa e para Eduardo Lourenço era —Como se nesse momento, quer dizer, depois de 75, entre 75 e 80, em Portugal, a consciência portuguesa, a imaginação portuguesa, o imaginário português quisessem desenhar um outro mapa. (LOURENÇO, 2004, p. 349).

A cineasta Margarida Cardoso reflete sobre os portugueses retornados dos países de África:

Não sou nostálgica, mas o empurrar as coisas, ver as nossas mobílias a ir para os barcos, marca. Pensaram que iam ter um lugar na sociedade, que não tiveram. A História é assim, é má e injusta. Há um trauma interno que é hereditário, que passa de pais para filhos. É uma mágoa que não passa, que não está resolvida. (...) Leva a que muitos pensem que isto não é a terra deles, há um desprendimento, ainda que com percepções diversas. Eu, emocionalmente, continuo a ter uma coisa difusa, não era de lá, nem sou daqui,<sup>2</sup>


Também Valter Hugo Mãe, que nasceu em Saurimo, antiga Henrique de Carvalho, na Lunda Sul, no Norte de Angola, filho de portugueses, foi para Portugal com dois anos. Sobre sua relação com África e Portugal ele afirma:

Como nasci em Angola, também me lembro de passagens em que me rejeitaram por ter vindo da —terra dos pretos, coisa que me ofendia. Chamavam-me preto e eu ficava muito surpreendido. Num certo sentido, acho que gostava muito de ter nascido negro por glorificação desse lugar onde nasci. Mas nasci branco. Nada a fazer em relação a isso.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> C.f. <<http://www.publico.pt/temas/jornal/retornados-uma-historia-de-sucesso-por-contar-28145408>>. Acesso em 05/03/2016.

<sup>3</sup> C.f. Entrevista à Marília Kodic. *Revista Cult*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/04/valter-hugo-mae-tem-novo-romance/>>. Acesso em 10/02/2016.



Sinceramente, genuinamente, tenho dificuldade em lidar com os que desprezam a magnificência de África, mas também com aqueles que dizem a palavra África e choram e têm associações e objectos. Estou entre as duas coisas. Tenho dificuldade em dizer que não sou angolano, mas não mas não posso falsear quem sou, não posso de repente ser mais angolano do que sou.<sup>4</sup>

Intento destacar aqui o papel que os retornados desempenham no sentido de questionar o império português, o retorno, a não aceitação dos retornados e o não lugar que ocupam em Portugal como filhos de um de império que ruiu, como filhos de colonizadores, puderam ter uma visão crítica dos pais, aqueles portugueses que subjugavam os africanos, que os dominaram por quase quarenta anos.

Também obras como *Rudolfo* (1985), de Olga Gonçalves, *As Naus* (1988), *O Esplendor de Portugal* (1997), de António Lobo Antunes, *Partes de África* (1991), *Pedro e Paula* (1999), de Helder Macedo e *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso (2012), tratam dessa questão bastante provocativa para Portugal - os retornados.


Essa literatura pós-25 de abril, portanto, presta-se a um ajuste de contas de um sujeito expatriado, confronta a comunidade imaginada, o Outro e a diferença. Nesse sentido, as articulações das diferenças, dos retornados, das memórias criadas e herdadas devem ser lidas a partir dessa presença do Outro. Mas não se pode deixar de olhar também que essa é uma via de mão dupla e a colonização bem como a descolonização reorganizam as nações.

É importante destacar o trânsito de escritores de África para Portugal e mesmo de escritores portugueses para África, alguns abdicando mesmo da nacionalidade portuguesa como Luandino Vieira, Ruy de Carvalho, por exemplo. Esse trânsito, desde sempre presente nesse movimento de colonização/descolonização, aponta para uma fluidez identitária.

E é evidente que, a despeito das questões econômicas e políticas a constituição identitária do império português se viu abalada. Boaventura Santos (2004) discute como a imagem de Portugal como centro acabou por reforçar uma imagem da sua situação periférica. Se por um lado, ao longo da história essa imagem é reforçada no sonho do

---

<sup>4</sup> C.f. <<http://www.publico.pt/temas/jornal/retornados-uma-historia-de-sucesso-por-contar-28145408>>. Acesso em 05/03/2016.



Quinto Império, pela utopia dos descobrimentos e pela Revolução dos Cravos, por exemplo, por outro, diferentes imagens surgem desconstruindo e desestruturando um imaginário político-cultural.

A colonização permitiu que o espelhamento refletisse uma imagem de Portugal pulverizada. Sabe-se que a identidade é mutável, negociada, transitória e em constante transformação e o contado com o colonizado já há muito tempo havia transformado a visão de centro de Portugal. Para Boaventura Santos (2004) a cultura portuguesa tem a forma fronteira e isso lhe dá um caráter acêntrico que “se traduz numa dificuldade de diferenciação face ao exterior e numa dificuldade de identificação no interior de si mesma.” como défice de uma fraqueza da hegemonia cultural por parte das elites” e assim as colônias, os “diferentes localismos culturais dizem mais sobre a cultura portuguesa do que a cultura portuguesa sobre eles.” (p.134) Dessa forma a cultura portuguesa é de fronteira, é “o estar na fronteira”, nos dizeres de Boaventura Santos. Mas se essa fronteira é *border*,” é uma cultura de fronteira, não porque para além de nós se conceba o vazio, uma terra de ninguém, mas porque de algum modo o vazio está do lado de cá, do nosso lado. Sendo assim, a identificação “no seu nosso trajecto histórico cultural da modernidade fomos tanto o Europeu como o selvagem, tanto o colonizador como o emigrante. A zona fronteira é uma zona híbrida, babélica, onde os contactos se pulverizam e se ordenam segundo micro-hierarquias pouco susceptíveis de globalização.” (p.134)

No livro *O Retorno* (2012) de Dulce Maria Cardoso, por exemplo, o narrador adolescente Rui é um retornado de Angola que, nos anos 1970, reflete sobre sua chegada e seu não-pertencimento. Inicialmente, assim como todos os retornados, a família é hospedada em um hotel, mas nos espaços que percorre vai tomando consciência de sua situação.

Estavam lá [no hotel] retornados de todos os cantos do império, o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império de que ninguém queria saber (CARDOSO, 2012, p. 86).

Acreditam que os pretos nos puseram de lá para fora porque os explorámos, perdemos tudo mas a culpa foi nossa e não merecemos estar aqui num hotel de cinco estrelas a sermos servidos como éramos lá. Os empregados preferem servir os pretos que nem nos talheres sabem pegar a servi-nos a nós, acham que os pretos são vítimas que ao fim de cinco séculos de opressão ainda tiveram de fugir da guerra (CARDOSO, 2012, p. 91-92).



Dulce Maria Cardoso assim se expressa:

Vim de Angola já na ponte aérea. Era a mais nova da família, tinha 11 anos, e os meus pais mandaram-me para uns avós em Trás-os-Montes que eu não conhecia. (...) Chorei dias a fio, mas o nosso sentimento de sobrevivência é muito forte e eu percebi que não podia continuar assim. (...) Fui a minha primeira personagem. Comecei a ler uns livros de aventuras e comecei a imaginar-me naquelas aventuras. Percebi que é assim que se contam histórias, imaginando outras realidades. (...) A Leitura é verdadeiramente libertadora de contextos pouco interessantes. (...) Ler permite ainda pensar com a cabeça dos outros<sup>5</sup>

Descendestes daquela geração que lá esteve esses jovens retornados herdaram uma memória que lhes foi passada pela narrativa, pelas fotografias, pelas vivências que lhes surgem em lembranças às vezes turvas e confusas. São, portanto, herdeiros de uma pós-memória. O termo de pós-memória refere-se preferencialmente às memórias herdadas da Segunda Guerra Mundial. Foi a norte-americana Marianne Hirsch quem cunhou o termo ao publicar em 1990 um artigo sobre *Maus*, de Art Spiegelman.


Pós-memória descreve a relação que a “geração posterior” tem com a anterior, aquela que vivenciou um trauma pessoal, coletivo e cultural, experiências essas que são apenas lembradas pelas histórias, imagens e comportamentos entre os quais a geração posterior cresceu. Mas essas experiências são transmitidas para a geração posterior tão profunda e afetivamente que parecem constituir as suas próprias memórias. A conexão da pós-memória com o passado, portanto, não é mediada no presente pela recordação, mas pelo investimento imaginativo, projeção e criação.”(HIRSCH, 2012, p.5)<sup>6</sup>

Embora o termo esteja originalmente ligado à Segunda Guerra Mundial, recorro a esse conceito para pensar a memória daquela geração herdeira da colonização e Guerra de Libertação em África. Nesse sentido, *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso e o livro de Isabela Figueiredo *Caderno de Memórias Coloniais*, por exemplo, apontam para esse

---

<sup>5</sup> Cf. A língua portuguesa é de todos. *Jornal Tribuna de Macau*, 13 de março de 2013. Disponível em <<http://jtm.com.mo/local/lingua-portuguesa-e-de-todos/>>. Acesso em 05/05/2016.

<sup>6</sup>“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Post-memory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (HIRSCH, 2012, p.5, tradução nossa)



diálogo entre gerações, para a lacuna narrativa e possível e talvez única construção dessa memória, dessa história, desses traumas via ficção.

Como afirma Beatriz Sarlo (2007):


Convém evitar um discurso único sobre a memória e a "pós-memória". Caracterizado pelo lacunar, pelo mediado, pela resistência à totalização e por sua própria impossibilidade, o discurso único da "pós-memória" sempre encontra o que procura e por conseguinte, é monótono em seu descuido programático das diferenças entre relatos. (p.102)

Beatriz Sarlo no capítulo "Pós - memória, reconstituições" de *Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva* observa que a norte americana Marianne Hirsch "chama de 'pós-memória' esse tipo de 'lembrança' [vicária], dando por inaugurada uma categoria cuja necessidade deve ser provada." (SARLO, 2007, p. 90-91).

Mas mesmo caso se admita a necessidade da noção de pós-memória para descrever a forma como um passado não vivido, embora muito próximo, chega ao presente, é preciso admitir também que *toda experiência do passado é vicária*, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato. Toda narração do passado é uma representação, algo dito *no lugar* de um fato. O vicário não é específico da pós-memória. (SARLO, 2007, p. 93, grifos da autora).

Sarlo habilita toda e qualquer memória como discursiva, portanto, representação e fragmento, pois "desde o momento em que entraram em crise as grandes sínteses e as grandes totalizações: desde meados do século XX, tudo é fragmentário" (SARLO, 2007, p. 98).

*Cadernos de Memórias Coloniais* (2010) encena um diálogo póstumo da narradora com o pai que vivera em Moçambique, ela agora uma "desterrada", busca nesse diálogo não o desculpar-se pela colonização, muito pelo contrário, corajosamente assume a responsabilidade: "Um desterrado como eu é também uma estátua de culpa. E a culpa, a culpa, a culpa que deixamos crescer e enrolar-se por dentro de nós como uma trepadeira incolor, ata-nos ao silêncio, à solidão, ao insolúvel desterro." (FIGUEIREDO, 2010, p. 134). Como geração que herda uma Guerra Colonial, uma ditadura, um 25 de Abril, como descendente dos retornados, a narradora insere-se nessa



pós-memória marcadamente lacunar, silenciosa, fragmentária, um peso que se herda, um fardo que se carrega.


Levando em conta uma rearticulação das identidades portuguesas e africanas pelo que têm de interrelações, pondo a conviver as diferenças num contexto moderno e contemporâneo, esse contexto se reformula

um vínculo nacional classista, racial, étnico e sexual. Tal reformulação é exigida pela verificação de fenómenos convergentes ocorrendo nos mais díspares lugares do sistema mundial: o novo racismo na Europa; o declínio geral da política de classe, sobretudo evidente nos EUA, onde parece substituída pela política étnica do multiculturalismo ou pela política sexual dos movimentos feministas; os movimentos dos povos indígenas em todo o continente americano, quer contestam a forma política do Estado pós-colonial; o colapso dos Estados-Nação, (SANTOS, 2004, p.127)

Marcada por uma vivência de fronteira e na fronteira, tanto em Moçambique quanto em Portugal, a narradora de *Cadernos*, entretanto, ocupa um lugar privilegiado, um não-lugar, que lhe possibilita uma visada crítica e revisionária. (BHABHA, 1998, SANTOS, 2004, 2006). Ela afirma: “A minha terra havia de ser uma história, uma língua, um corpo enterrado na esperança, uma ideia miscigenada de qualquer coisa de cultura e memória, um não pertencer a nada e a ninguém por muito tempo, e ao mesmo tempo poder ser tudo.” (FIGUEIREDO, 2010, p. 87)

Os livros têm um cunho autobiográfico muito claro, assim, a memória é um caminho de leitura muito sedutor. O narrador Rui e a narradora, agora adultos, trazem a perplexidade do olhar da criança diante de situações que não compreendiam, mas que se via afetada por elas. O corpo das mulheres brancas e negras e o corpo dos homens negros que sofriam a violência do colonizador aparecem em *Cadernos* de forma bastante contundente. A autora afirma em entrevistas que sofreu críticas à sua narrativa, mas ao mesmo tempo recebeu elogios porque falou por muitos, falou rompendo silêncios. Muitos retornados optaram pelo silêncio, não só porque algumas situações eram mesmo traumáticas, ou mesmo para não sofrerem retaliações da sociedade portuguesa.

Homi Bhabha (1998) em “Locais da Cultura”, ao discutir a emigração e o pós-colonialismo anota a respeito dos interstícios culturais, do “entre-lugar” de um sujeito em percurso. Essa é a situação de Dulce Cardoso em *O retorno* e também de Isabela




Figueiredo em *Cadernos*. “De que modo se formam sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero etc)? (BHABHA, 1998, p. 20)

Dessa forma, essas literaturas de fronteiras não mais se colocam como culturas nacionais, invenção do século XIX quando as nações nasciam. Num mundo contemporâneo, em que os espaços locais e transnacionais se localizam em espaços fronteiriços e porosos, a literatura é a possibilidade de trocas, de extraterritorialidade, de identidades híbridas, de fluxos e atravessamentos, pois “A leveza da zona fronteiriça torna-a muito sensível aos ventos. É uma porta de vai-vem, e como tal nem nunca está escancarada, nem nunca está fechada.” (SANTOS, 2004, p.136)

## Referências

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CARDOSO, Margarida. In: Retornados uma história de sucesso por contar. 20 de Abril de 2014, 0:00. Disponível em < <https://www.publico.pt/2014/04/20/jornal/retornados-uma-historia-de-sucesso-por-contar-28145408>>. Acesso em 05/03/2016.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china, Brasil, 2012.
- CARDOSO, Dulce Maria. Depoimentos. In: A língua portuguesa é de todos. *Jornal Tribuna de Macau*, 13 de março de 2013. Disponível em: < <http://jtm.com.mo/local/lingua-portuguesa-e-de-todos/>>. Acesso em 05/05/2016.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. 4ª edição. Angelus Novus, Coimbra, 2010.
- HENRIQUES, Joana Gordão. *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo*. Lisboa. Tinta da China, 2016.
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press / New York, 2012.
- LOURENÇO, Eduardo. Divagação em torno de Lobo Antunes. In: Colóquio Internacional António Lobo Antunes, Évora, 2002. A escrita e o mundo em António Lobo Antunes (*actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*). Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- MÃE, VALTER HUGO. Entrevista Marília Kodic, *Revista Cult*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2012/04/valter-hugo-mae-tem-novo-romance/>>. Acesso em 10/02/2016.
- MÃE, VALTER HUGO. In: Retornados uma história de sucesso por contar. 20 de Abril de 2014, 0:00. Disponível em < <https://www.publico.pt/2014/04/20/jornal/retornados-uma-historia-de-sucesso-por-contar-28145408>>. Acesso em 05/03/2016.



OLIVEIRA, Paulo Motta. O Brasil no imaginário camiliano: algumas variantes. In: Congresso Luso-Brasileiro Portugal-Brasil Memórias e Imaginários, 2000, Lisboa. *Actas do Congresso Luso-Brasileiro Portugal-Brasil Memórias e Imaginários*. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. v. II. p. 196-206.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2004.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia da Letras, 2003, p. 46-60.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

## BLOOM, *FLÂNEUR*: NA EPOPEIA DE GONÇALO M. TAVARES

Evelyn Blaut Fernandes (UFRJ/FAPERJ)

Resumo: *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, livro construído em aberto dialogismo com *Os Lusíadas*: emulação da viagem de Vasco da Gama e subversão das versões épicas através do novo anti-herói Bloom. O destino final da viagem, o mítico Oriente e o deslocamento de Bloom pela Europa no contexto de perseguição e fuga. Da travessia circular à experiência do valor dentro e fora da literatura em ambas as epopeias portuguesas.

Palavras-chave: literatura portuguesa contemporânea; épico; valor; exílio; experiência.

Bloom era bibliófilo até em sítios surpreendentes.  
A mania dos livros ia dos dedos  
das mãos aos dedos dos pés pois lia sempre  
acompanhando o ritmo das frases  
com pequenas pancadinhas no chão  
– como se estivesse a ouvir música. E esta sua  
loucura por livros tinha sido notada por  
Shankra e por todos os amigos deste. Um homem  
que amou, matou e gosta de livros é  
um perigo errado.  
(VI, VIII, 58)

Mas Bloom não é apenas “[u]m homem/ que amou, matou e gosta de livros”. O herói “fugitivo[] e perseguido[]” (Lourenço, 2010, p.16) do século XXI talvez goste de livros porque vê “a possibilidade de errar muito,/ Que existe na escrita (errar de errância, de caminhar/ Mais ou menos sem meta)” (Tavares, 2011, p.163). Depois de ter *errado* sem demora durante seis longos cantos, por Londres, Paris, Alemanha, Viena e Praga (curiosamente *capitais* de grandes impérios do passado), este homem “europeu e português” (VI, VIII, 71) chega à Índia no canto VII, onde espera encontrar “sabedoria/ e esquecimento” (VI, I, 10). Lá, porém, o irônico Bloom, vendo-se diante de uma desequilibrada troca sem qualquer forma de moeda, não estabelece uma discutível troca comercial. Envolvidos em “cobiça mútua” (VI, VIII, 62), Bloom e Shankra, guru tão “vulgar[] e suspeito[] vendedor[] de ilusões como todos os outros” (Lourenço, 2010, p.16), “termina[m]/ em negócios bibliográficos” (VI, VIII, 78). Shankra almeja, da “pequena/ mala de Bloom, duas preciosidades,/ dois livros que a velha Europa havia/ inventado: «Cartas a Lucílio», de/ Séneca” e “o teatro completo/ de Sófocles” (VI, VIII, 61), enquanto “Bloom apenas cobiçara,/ maravilhado, uma edição do livro «Mahabarata»/ que parecia ter mais anos/ que muitos países” (VI, VIII, 56). Os três livros em negociação

– um épico hindu, uma epistolografia recheada de preceitos éticos e um compêndio teatral que reúne textos fundadores do pensamento ocidental – são anteriores à capitalização do livro como objeto de consumo, e anteriores a *Os Lusíadas*, epopeia que evoca uma sociedade mercantilista e empreendedora numa viagem que, historicamente, teve objetivos comerciais e religiosos. Por outro lado, Bloom e Shankra estabelecem uma relação fetichista mediada por três obras fundadoras de culturas postas em negociação pelo valor arbitrário ou simbólico (de troca) e não pelo seu valor *real* (de uso). Bloom, no entanto, sabe que “[a] estética terminou. Ficou o dinheiro” (VI, II, 107), ficou “a comercialização e a transformação de tudo em produto na economia recém-globalizada” (Said, 2007, p.149):

Não há dinheiro que suje as mãos,  
há apenas mãos capazes de sujar esta nova Bíblia,  
de página única e bem mais fácil de ler: a nota valiosa.  
Reduziram os ensinamentos essenciais de 10 mil páginas  
a 10 mil dólares (...)  
(VI, II, 22)

Essa negociação, ou esse pacto estabelecido entre Bloom e Shankra, que seria apenas uma relação de troca material entre dois homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação cultural: “dois valiosos livros clássicos” (VI, IV, 85) do Ocidente valem por um do Oriente. Embora o valor esteja estreitamente ligado ao objeto, o valor de uso e o valor de troca – e a dialética que se instaura entre ambos – parecem uma construção que estabelece como postulado a possibilidade de equilibrar o valor. Em algumas sociedades e culturas, “as coisas não se trocam nunca diretamente umas pelas outras, mas sempre por mediação de uma transcendência, de uma abstração” (Baudrillard, 2001, p.13). Os livros postos em negociação por Bloom e Shankra são “[m]ercadorias intelectuais” e “não deixam de ser mercadorias, mas pelo menos dão a [ilusão de/ uma certa grandeza” (VI, VIII, 80). Camões, por certo, não se interessava por cantar o mercantilismo da viagem: o “valor mais alto” (*Lus.*, I, 3, 7-8) é o canto novo inaugurado pelo próprio poema que também reconhece que “Verdadeiro valor não dão à gente” (*Lus.*, IX, 93). Já no canto VIII do texto mais recente, a ironia chega ao seu ponto mais intenso, pois o que tem valor não são as “obras valorosas” mas livros “em edição rara” (VI, VIII, 61). Vale o livro pelo seu valor de troca. No início da epopeia contemporânea, no entanto, o narrador de Bloom (ou ele mesmo?) procura outro valor: “Não se trata aqui de encontrar a imortalidade/ mas de dar um certo valor ao que é mortal” (VI, I, 3). Ao contrário de



Camões, Gonçalo não canta um “Capitão *valeroso*” (*Lus.*, II, 2) ou “antepassados valerosos” (VI, I, 18), mas os “imprevistos espantosos” (VI, II, 1) que, na sua errância, atrapalham a “vida de um pequeno cidadão” (VI, II, 2). Na contramão de Bloom, que na sua viagem busca “sabedoria e esquecimento”, os portugueses de há cinco séculos procuravam meios de transmitir (à força) seus conhecimentos e imortalidade: “não há no nosso épico um modo de escapar às encruzilhadas conceptuais, vocabulares e narrativas de um tempo que tendia a ver na alteridade representada por povos distantes no espaço um sinal de uma realidade mirífica a ser domesticada ou apropriada exemplarmente e a todo o custo” (Quintais, 2013, p.32). Bloom, por outro lado, além de “dar um certo valor ao que é mortal” (VI, I, 3), é também um homem cético: ele não quer procurar aquilo que sabe que não pode encontrar, como o “Santo Graal”, “o centro do mundo” ou “as visões que os Índios idolatravam” (VI, I, 3). Bloom prefere “dar um certo valor ao que é mortal” a comprar uma ideia de que a Literatura pode ser um meio de transporte para a imortalidade, já que “[n]ada é firme antes de terminar./ E depois de terminar, tudo morreu. A firmeza/ e a imortalidade não existem porque são o mesmo/ e nenhuma existe” (VI, VII, 71). A vida, afinal, é menos composta de gestos imortais que de “um fraco humano” de “curta vida” (*Lus.*, I, 106). O livro contemporâneo, reduzindo este desfasamento entre a epopeia e a vida, já sublinhado em *Ulysses*, torna-se mais realista à medida que abriga a narrativa deste “pequeno cidadão” (VI, II, 2) tão semelhante a “um bicho da terra tão pequeno” (*Lus.*, I, 106).

Mais mental que física, a trajetória de Bloom é de perseguição e evasão do mundo: “E aí começou a viagem interior de Bloom/ para a Índia” (VI, VI, 5), que é também a sua “aprendizagem lenta da Índia” (VI, VI, 6). Sem encontrar um lugar físico ou um lugar mental que funcione como abrigo permanente, vai, portanto, não *a* Índia, a qualquer uma Índia. Bloom realiza uma viagem *à* Índia, *àquela* Índia específica, mas qual? *à* fabulosa Índia das conquistas de Alexandre? *à* Índia mítica que se tornou realidade para a Europa no século XVI? *à* Índia das raízes mais antigas, terra mítica e, mais que descoberta, reencontrada? *à* Índia de “mito e sonho que, depois de se ter cristalizado no que dela disse a antiguidade, converte-se em experiência provada” (Nóbrega, 2008, p.382)? ou *à* Índia turística do século XXI? Bloom (não Gonçalo M. Tavares) empreende a “sua viagem no início do século XXI” (VI, I, 6), repetindo a aproximação camoniana *à* Índia, de conhecimento direto, de saber feito só de experiência, mas de experiência real como divisa epistemológica e metodológica que só o mundo globalizado poderia assegurar, um mundo onde já não cabem viagens de descoberta. Os lugares deixaram de ser confins

desconhecidos e transformaram-se em pontos turísticos dispostos a serem reconhecidos. E Bloom viaja em outros *tempos sombrios*, de refugiados e turistas para lugares cada vez mais turísticos.

O grande interesse camonianiano é o da recepção de sua obra (com um grande momento reservado à decepção). Porém, o texto contemporâneo não canta a “gente surda e endurecida” (*Lus.*, X, 145). Pelo contrário: lembra, com ironia, que “[j]á não há sábios, há leitores” (VI, VIII, 79). E Gonçalo M. Tavares é um *leitor*. Bloom “[t]entou encontrar sábios na cidade de/ Londres, e mais tarde em Paris” (VI, V, 66), mas “[j]á não há sábios” (VI, VIII, 79) “[c]um saber só de experiências feito” (*Lus.*, IV, 94). Afinal, “[a]s coisas do mundo estão fortemente ligadas, sim,/ mas também fortemente desligadas. Sábio é aquele/ que percebe as duas forças” (VI, V, 79):

De facto, Bloom já o sabe há muito:  
somos inseparáveis do nosso pior.  
Pode-se  *fingir*<sup>1</sup> durante anos,  
mas cada um é inseparável da sua maldade  
(VI, VIII, 84).

Neste aspecto, *Uma viagem à Índia* questiona o fingimento pessoano e a lição camonianiana sobre as (des)semelhanças entre ser e parecer. Logo, chegando na “desejada parte oriental”, não encontra nem a Índia –

Não há Índia. Nem sequer o desejo de Índia.  
O que há é, de um lado, excitação e, do outro,  
avidez que murmura. Coisas simples e práticas.  
(VI, IX, 84)

nem um sábio, mas um ladrão –

A fachada sábia revela, então, pouco a pouco  
o que esconde.  
Bloom está na verdade diante de um ladrão.  
De livros, muito bem, mas ladrão.  
(VI, VIII, 83).

Afinal, “há gente que aparenta sabedoria/ em festas públicas” (VI, VI, 58). Mas o que é a sabedoria para Bloom, ou para o seu narrador?

A sabedoria é um conjunto de habilidades  
que se exerce na relação

---

<sup>1</sup> Grifo meu.

com o mundo, em pleno isolamento,  
e mesmo em plena fuga  
(VI, VI, 57).

No canto II, entretanto, Bloom disse: “Não sou ladrão<sup>2</sup> (...)/ e quando a minha mão toca o ferro/ não é para destruir algo, mas para construir” (VI, II, 81). Pois, ele “aceit[a] a troca” (VI, VIII, 80) dos livros: “Bloom, sem dinheiro, aceita tudo” (VI, II, 89).

Se a *descoberta* da Índia é o tema central d’*Os Lusíadas*, Bloom nada tem a *descobrir*, apenas a aprender e esquecer. Apresenta, contudo, uma Índia nem livresca, nem idealizada. Mas uma Índia por ele experimentada. A nova epopeia não tem um tema central ou o seu tema é a própria deambulação que evoca a figura do judeu errante, do vagabundo que observa o mundo, do turista que está só de passagem, do próprio “poeta andarilho” que “não podia levar compêndios em suas andanças” (Nóbrega, 2008, p.391) e percorre ruas sem objetivo aparente, embora furtivamente atento à história dos lugares, aos elementos materiais e imateriais, ou do ocioso que elabora prazer estético e pensamentos filosóficos:

*A flânerie* se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso <?> que o do trabalho. Como se sabe, o flâneur realiza “estudos”. O *Larousse* do século XIX diz a esse respeito o seguinte: “Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com a qual ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a idéia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode suas idéias, como a tempestade mistura as ondas do mar... (Benjamin, 2009, p.497)

Bloom anda pelas cidades para experimentá-las, para conhecê-las pela própria experiência, mas ele também é reconhecível nos livros, porque cada um de nós já o conheceu no mundo como “[ú]ltimo homem, homem da rua, homem de multidões, homem de massa, homem-massa, foi assim que apresentamos Bloom pela primeira vez:

---

<sup>2</sup> Ver também *Lus.*, II, 80: Não somos roubadores, que, passando  
Pelas fracas cidades descuidadas,  
A ferro e a fogo as gentes vão matando,  
Por roubar-lhe as fazendas cobiçadas;  
Mas, da soberba Europa navegando,  
Imos buscando as terras apartadas  
Da Índia, grande e rica, por mandado  
De um Rei que temos, alto e sublimado.

como o triste produto dos tempos das multidões, como o filho catastrófico da era industrial e o fim de todos os encantamentos” (Tiqqun, 2000, p.16-17)<sup>3</sup>. Homem do niilismo realizado, Bloom está sozinho em aparência, pois não está sozinho em estar sozinho, todos os homens têm essa solidão em comum. Ele vive como um estrangeiro em seu próprio país, estranho na multidão, inexistente e à margem de tudo, mas todos os Bloom vivem juntos a pátria do exílio (cf. Tiqqun, 2000, p.105). E, ao mesmo tempo, mergulhado em sentimentos de indiferença e apatia sem paralelo em qualquer outro momento da história: um tédio sem sabor a tragédia ou catástrofe, “um vazio sem trágico nem apocalipse” (Lipovetsky, 2005, p.11), nesse lugar da grande migração, um exílio precário que coincide com a situação de clandestinidade existencial.

As formulações de Tiqqun abrem caminho para a seguinte pergunta: teria sido Camões um “*dandy avant la lettre*” (Nóbrega, 2008, p.369)? “Que papel desempenhou ele no drama que se encenou no espaço-tempo em que existiu? O que lhe aconteceu na corte lisboeta, antes que fosse para o Oriente? Que se passou de fato, o que determinou verdadeiramente a sua partida?” (Nóbrega, 2008, p.363). As descrições que Rodrigues Lapa estabelece para Camões compõem a Bloom e possivelmente “apontam um indivíduo de sangue nobre, *status* social decaído, moral duvidosa e temperamento irascível, se não execrável” (*apud* Nóbrega, 2008, p.366). Nesse sentido, teria sido Camões um *Bloom*? Mais que personagem, o Bloom de Gonçalo M. Tavares seria um tipo que concentra outros personagens e corresponde a esta tipologia referida no livro *Théorie du Bloom*, do coletivo Tiqqun. Derivado do personagem Leopold Bloom, de *Ulysses*, o Bloom contemporâneo é um acossado, errante que vagueia, incapaz de se perceber psiquicamente, e alvo de uma certa letargia, que só se sente e se manifesta como vivo através de ações impensadas, um homem estrangeiro ao mundo e a si mesmo. “É um homem sem comunidade”, de “existência espectral”, “é o homem sem qualidades, sem substancialidade de mundo, onde já nem sequer o biopoder pega. O homem como homem, o anti-herói presente na literatura do século passado, de Kafka à [*sic*] Musil” (Pelbart, 2007, p.65). Ou um personagem arquetípico que foi o herói(?) quase exclusivo da

---

<sup>3</sup> Aussi le Bloom est-il reconnaissable dans les livres, parce que chacun d’entre nous l’a déjà rencontré dans le monde: “Dernier homme, homme de la rue, homme des foules, homme de masse, homme-masse, c’est ainsi que l’ON nous avait d’abord représenté le Bloom: comme le triste produit du temps des multitudes, comme le fils catastrophique de l’ère industrielle et de la fin de tous les enchantements”. Ver também Jean-Baptiste Marongiu, La dernière surprise-partie. Un manifeste philosophique post-situationniste sur le “Bloom”, personnage à peine conceptuel, “fils catastrophique de l’ère industrielle et de la fin de tous les enchantements”. Tiqqun. *La Théorie du Bloom*, La Fabrique éditions, 2000, disponível em [http://next.liberation.fr/livres/2000/05/04/la-derniere-surprise-partie-un-manifeste-philosophique-post-situationniste-sur-le-bloom-personnage-a\\_324760](http://next.liberation.fr/livres/2000/05/04/la-derniere-surprise-partie-un-manifeste-philosophique-post-situationniste-sur-le-bloom-personnage-a_324760)

literatura e da filosofia do século XX. A essa vida do homem comum, do estranho na multidão, nas condições do niilismo contemporâneo, a revista francesa Tikkun deu o nome de Bloom, um tipo humano que “designa essas existências brancas, presenças indiferentes, sem espessura, o homem ordinário, anônimo; talvez agitado quando tem a ilusão de que com isso poderia encobrir o tédio, a solidão, a separação, a incompletude, o nada” (Pelbart, 2007, p.61-62). Para o filósofo Peter Pál Pelbart, “Bloom é a figura que representa a morte do sujeito e a morte do seu mundo, onde tudo flutua na indiferença sem qualidades, em que ninguém mais se reconhece, na trivialidade do mundo de mercadorias infinitamente intercambiáveis e substituíveis” (2007, p.62). Bloom é, de fato, “uma personagem sem qualidades, mas em queda” (Mexia, 2010), cujo vazio peculiar da contemporaneidade não adquire, como em outras épocas, um sentido de catástrofe ou apocalipse, mas reveste-se antes de um sentimento de “indiferença descontraída” (Lipovetsky, 2005, p.14), uma apatia que é sinônimo do tédio irremediável, ou do “tédio definitivo” (VI, X, 156) de Bloom e da sociedade contemporânea.

Por associação à vida do poeta degredado (Nóbrega, 2008, p.373), seria o Bloom de Gonçalo um “*dandy avant la lettre*”, se considerarmos que o “dandismo é o último brilho de heroísmo na decadência” (Baudelaire *apud* Benjamin, 2009, p.151)? O “nosso herói” (VI, I, 10) é um indivíduo “europeu e português” (VI, VIII, 71) numa família abastada – “pela primeira vez uma mulher pobre na família Bloom” (VI, III, 122) – e cidadão do mundo num mundo cada vez mais globalizado. De fato, Bloom não é um semi-deus nem um “*valeroso Capitão*” (*Lus.*, I, 64 e *Lus.*, II, 109), quiçá um indivíduo no mundo, um homem sem qualquer perfil heroico na multidão da pequena burguesia com arroubos dândis: “Baudelaire define assim a impressão que o dândi perfeito deve despertar: “Eis talvez um homem rico, mais seguramente um Hércules sem emprego” (Baudelaire *apud* Benjamin, 2009, p.151). Bloom, oriundo de uma família rica e sem emprego, ao que parece, procura uma ruptura com o passado, com o seu passado. Mas ele suspeita a impossibilidade de qualquer futuro redentor. Além de irônico e cético, “Bloom é um homem lúcido” (VI, IV, 3), “ouve e vê. Vê e ouve” (VI, VII, 52), “fala, escreve”, “gosta, enfim, de estar vivo” (VI, V, 100), “gost[a] bem mais de ler/ do que de subir montanhas” (VI, III, 97), quer(?) “fazer coisas”, “pôr algo de novo no mundo” (VI, V, 87). Em outras palavras, “dar um certo valor ao que é mortal” (VI, I, 3). Por outro lado, “Bloom é já incapaz de alegria assim como de sofrimento, ele é um analfabeto das emoções de que ele recolhe apenas ecos difratados” (Pelbart, 2007, p.62).

Bloom não é apenas “[u]m homem/ que amou, matou e gosta de livros” (VI, VIII, 58): rouba e é roubado –

Bloom pensou: viajei tanto e tanto viajei para agora terminar em negócios bibliográficos. Pensava (pensa Bloom) que a sabedoria não tinha número de páginas, mas enganei-me. Há livros e livros – livros a mais (pensa Bloom). (VI, VIII, 78)

mata (o próprio pai) e vê morrer (Mary) –

o nosso herói: Bloom. Vem de uma tragédia familiar: Mary, a sua amada, por razões não totalmente claras, havia sido assassinada por ordem do seu pai, que Bloom sempre admirara, mas que logo matara em vingança. Sem amor e com sangue paterno nas mãos Bloom havia decidido fazer uma viagem à Índia (VI, V, 86)

mata uma prostituta em Paris (VI, X, 103), quase é morto numa perseguição por três homens em Londres e quase se mata, de regresso a Lisboa, “em cima de uma ponte alta” (VI, X, 155). Bloom está quase permanentemente fora de si mesmo, na sua essência é literalmente extasiado, enquanto sua existência humana torna-se manifesta sob a forma de um estado esquizoide generalizado (cf. Tiqqun, 2000, p.84). Na era contemporânea, perdeu-se a possibilidade mesma de um valor de uso. Bloom só entende a linguagem sobrenatural de valor de troca. Ele se volta para o mundo dos olhos que não vêem nada disso, nada além do nada do valor. E só por nostalgia ou por simulação pode viver a ideia de riqueza transmitida através da história – riqueza que se tornou, no mundo da mercadoria autoritária, uma coisa grotesca e incompreensível, uma forma congestionada de miséria (cf. Tiqqun, 2000, p.90).

Bloom também é o homem sem raízes, o homem que se sente em casa no exílio, enraizado na ausência de um lugar, e para o qual o desenraizamento não mais evoca banimento, mas, pelo contrário, uma situação comum (cf. Tiqqun, 2000, p.50)<sup>4</sup>. Por isso, Bloom (o de Gonçalo) viaja com paragens demoradas quase como já não estivesse em fuga, como se fosse apenas o inquilino de uma existência que é um exílio num mundo que é um deserto, sem missão certa a cumprir, sem lugar atribuído ou filiação

---

<sup>4</sup> Aussi le Bloom est-il plutôt *l'homme sans racines*, l'homme qui a pris le sentiment d'être chez soi dans l'exil, qui s'est enraciné dans l'absence de lieu, et pour lequel le déracinement n'évoque plus le bannissement, mais au contraire une situation ordinaire.

reconhecível, sem emprego, em abandono (cf. Tiquun, 2000, p.16). Mas, ao mesmo tempo, o exílio de Bloom tem um status metafísico. Ele tanto pode ser abatido como um cão por um estranho sem a menor justificativa, quanto ser capaz de assassinar pessoas inocentes sem o menor remorso. E é isso irremediavelmente o que acaba por acontecer. No máximo, ele está livre para dominar e provar a condição de Bloom (cf. Tiquun, 2000, p.129-130)<sup>5</sup>. O Bloom da nova epopeia está no limite dessas duas coisas. Além disso, ele também representa a figura “numa zona intermediária entre a vida e a morte. Entre o humano e o inumano. É o sobrevivente” (Pelbart, 2007, p.59), “um efeito generalizado do biopoder contemporâneo. (...) ele inclui plenamente a democracia ocidental, a sociedade de consumo, o hedonismo de massa, a medicalização da existência. Em suma, a abordagem biológica da vida em uma escala ampliada” (Pelbart, 2007, p.60). Bloom está no limite entre o dar de ombros e o movimento de deserção geral frente ao Espetáculo e ao Poder que o retém. Mesmo quando Bloom, aparentemente, quer, ele não deixa de querer, porque ele quer esvaziar, porque ele quer o vazio (cf. Tiquun, 2000, p.90-92). A única coisa “que preocupa é não [existir/ saída” (VI, V, 38).

Dada a aforismos poéticos, a narrativa lacunar, expressa através de pensamentos e frases breves, pode sugerir, por vezes, que cada estrofe funciona de modo autônomo, como poemas completos e não apenas como parte de um longo poema. Este procedimento garante uma composição metonímica, na qual cada parte forma o todo, que também reflete o seu comportamento: “De facto, nem sempre o homem se pode preocupar/ com o mundo” (VI, VI, 20) e Bloom “Está vivo e, por isso, é menos ingénuo,/ não é santo nem sábio; é um corpo e move-se, nada mais” (VI, IX, 95). “Bloom, no fundo, é apenas um ser humano” (VI, V, 36) que, “[à] maneira de Álvaro de Campos, no ‘Opiário’”, vai buscar “[u]m Oriente ao oriente do Oriente” e, levando uma “vida de bordo”, pergunta-se: “Pra que fui visitar a Índia que há/ Se não há Índia senão a alma em mim?”. E eis que chega a resposta antes mesmo da pergunta: “Eu acho que não vale a pena ter/ Ido ao Oriente e visto a Índia” (Pessoa *apud* Silveira, 2014, p.9). E Bloom arremata: “Da Índia não trago a imortalidade/ (o que me fará falta, sem dúvida), trago, sim,/ maus-tratos físicos e a perda

---

<sup>5</sup> L'exil du Bloom a un statut métaphysique, c'est-à-dire qu'il est effectif en tous domaines. Il exprime sa situation réelle, au regard de laquelle sa situation légale est sans vérité. Qu'il puisse être abattu comme un chien par un inconnu sans la plus mince justification, ou symétriquement qu'il soit capable d'assassiner des « innocents » sans le moindre remords n'est pas une réalité sur laquelle une quelconque juridiction soit en mesure de revenir. Seuls les esprits faibles et superstitieux peuvent s'abandonner à croire qu'un verdict de prison à perpétuité ou un procès en règle suffisent à rejeter de tels faits dans les limbes du nul et non-venu. Tout au plus est-il libre à la domination d'attester la condition du Bloom, (...). Il y a un certain risque physique à être métaphysiquement nul.

definitiva das ilusões” (VI, IX, 14). Afinal, “[a] terra é semelhante e pequenina”, como pequeno também é “um ser humano” (VI, V, 36), “convalescente do Momento” que “[v]olt[a] à Europa descontente”.

## Referências

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição de Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1978.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri: Manole, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. Uma viagem no coração do caos. Prefácio. In: TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: Melancolia contemporânea (um itinerário)*. Lisboa: Caminho, 2010, pp. 9-20.

MAFFEI, Luis. Gonçalo M. Tavares, uma viagem ao valor com Camões ao fundo e alguns problemas contemporâneos. São Paulo, Via Atlântica, nº 20, dez/2011, pp.53-65.

MARONGIU, Jean-Baptiste. La dernière surprise-partie. Un manifeste philosophique post-situationniste sur le «Bloom», personnage à peine conceptuel, «fils catastrophique de l'ère industrielle et de la fin de tous les enchantements». Tiqqun. La Théorie du Bloom. La Fabrique éditions, 140pp., 59f. Libération, Critique, 4 mai 2000. Disponível em: [http://next.liberation.fr/livres/2000/05/04/la-derniere-surprise-partie-un-manifeste-philosophique-post-situationniste-sur-le-bloom-personnage-a\\_324760](http://next.liberation.fr/livres/2000/05/04/la-derniere-surprise-partie-un-manifeste-philosophique-post-situationniste-sur-le-bloom-personnage-a_324760). Acesso em: 25 ago. 2017.

MEXIA, Pedro. O romance ensina a cair. Público, Lisboa, 27 out. 2010. Cultura-Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246>. Acesso em: 4 dez. 2014.

NÓBREGA, Luiza. *O canto molhado: metamorfose d'Os Lusíadas (leitura do poema como poema)*. Lisboa: Aqva, 2008.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. Sala Preta, São Paulo, n.7, p.57-65, 2007.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org., introd. e notas de Maria Aliete Galhoz. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

QUINTAIS, Luís. Camões, Montaigne e a sensibilidade antropológica moderna. In: *Colóquio/Letras*, nº 182, jan./mar. 2013, pp. 32-41.



SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. De rotas da Índia: *Os Lusíadas* no Século XXI ou *Dial M. for Murder*, 2014 (inédito).

TAVARES, Gonçalo M. *I*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2011.

\_\_\_\_\_. *Uma viagem à Índia: Melancolia contemporânea (um itinerário)*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Caminho, 2010.

TIQQUN, *Théorie du Bloom*. Paris: La Fabrique éditions, 2000.

## A ESCRITA E A SOLIDÃO EM O PARAÍSO SEGUNDO LARS D. DE JOÃO TORDO

Gabriela Silva<sup>1</sup>

Resumo: O princípio organizador deste trabalho é a percepção da construção do escritor. *O paraíso segundo Lars D.* de João Tordo, é uma obra que apresenta a reflexão sobre a solidão da escrita. Assim, a partir do conceito de solidão para a escrita de Maurice Blanchot, bem como de outros pensadores é apresentada a análise da composição da figura do escritor, assente nas descrições da narração da mulher de Lars D., uma narradora sem nome, mas que observa de muito perto o comportamento do marido em relação à escrita.

Palavras-chave: literatura contemporânea portuguesa; João Tordo; personagem; metaficção.

A reflexão sobre o ato da escrita aparece desde muito na literatura portuguesa, há ocorrências em Fernando Pessoa, no *Livro do desassossego* (entre outras) e também em diversos outros autores como José Saramago ou Vergílio Ferreira. João Tordo (1975) apresenta em *O paraíso segundo Lars D.* (2015) a figura ficcional de um escritor e a dependência do universo em que se insere: o cotidiano, as relações amorosas e a relação com a escrita. É uma narrativa sobre a solidão do ato criativo e as vidas que são compartilhadas através dela. Nas linhas estruturantes do romance de João Tordo, a memória, o medo da morte, a relação com o corpo e a passagem do tempo enunciam a reconstrução da história narrada pela mulher de Lars D.

A cartografia emocional proposta pelo autor apresenta diferentes personagens que acabam se encontrando e construindo suas ideias de paraíso. Pertencente à *novíssima literatura portuguesa*<sup>2</sup>, João Tordo caracteriza-se pelos temas ligados à solidão, à dor e o luto, sobretudo à sobrevivência às próprias condições de cada destino. Em *O paraíso segundo Lars D.*, analisamos as personagens principais que compõem o romance. A partir da concepção de que são as personagens que dão sentido à narrativa, pensamos a figura de Lars D. e a relação com a escrita ficcional, bem como os princípios que a orientam. Ser escritor, captar da vida as histórias que escolhe contar, apropriar-se e valer-se da memória do outro e da própria memória são algumas das contrariedades a

---

<sup>1</sup> Licenciada em Letras, doutora em Teoria da Literatura- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Atualmente é bolsista BNPD – Capes na Universidade Integrada do Alto Uruguai e Missões – URI, em Literatura Comparada. E-mail: srtagabi@gmail.com.

<sup>2</sup> Nome do artigo publicado pela autora deste trabalho como resultado de sua pesquisa de pós-doutorado realizado no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa com financiamento Capes. O artigo está publicado na Revista Desassossego da USP, nº16, disponível em <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430>.

que se submete Lars D.. Alinham-se às questões de ordem criativa, as emocionais e os mais simples acontecimentos do dia a dia com a esposa.

A potencialidade da escrita pensada por João Tordo une-se ao enunciado por Maurice Blanchot em *O espaço literário*: a escrita é uma das únicas formas de superação da morte, pois é a perpetuação. E o fazer literário é uma ação solitária – necessária à escrita e a compreensão do mundo que se deseja representar. “O escritor nunca sabe se a obra será realizada” afirma Blanchot (2011, p.11), e Lars D. vive exatamente essa ideia: deixa o romance que escreveu para a mulher, sem a certeza que irá chegar ao conhecimento do mundo ou se ficará guardado numa gaveta.

No labirinto que se constrói entre a memória, a escrita e o cotidiano das personagens é que se elabora a narrativa de João Tordo. Sobre a escrita, também Umberto Eco em *Confissões de um jovem romancista*, comenta que a ficção nunca é baseada num mundo adverso daquele que vivemos. Assim, *O paraíso segundo Lars D.* trata exatamente das condições de um escritor, sujeito que se dedica a criar um mundo repleto de requisitos de verossimilhança ligados à própria existência. Nisso reside uma das características presentes na literatura de todas as épocas e que mais uma vez abrange a literatura contemporânea portuguesa: a reflexão sobre as possibilidades do mundo ficcional.

Há na literatura portuguesa contemporânea um nítido rompimento com a tradição temática que lhe é peculiar. Os romances do final do século XX e XXI alinham-se pelo propósito de uma literatura que se destaca pela diferença ou afastamento dos temas históricos ou políticos –que a literatura portuguesa tem sustentado desde muito tempo. João Tordo é um dos escritores que apresenta essa peculiaridade como característica de escrita. *O paraíso segundo Lars D.* é uma das obras que compõem a *Trilogia dos lugares sem nome*, juntamente com *O luto de Elias Gro* (2015) e *O deslumbre de Cecília Fluss* (2017). As narrativas abordam os axiomas que acompanham a humanidade – a solidão, o abandono e a morte e são transitadas por personagens comuns às três obras.

*O paraíso segundo Lars D.*, obra que aqui nos interessa, apresenta além do recorrente tema da solidão, o enfado com o casamento e os dramas existenciais das personagens, a questão da escrita ficcional e sua fundamentação. Podemos pensar que o romance é também *metaficcional* por mimetizar os aspectos que são peculiares do universo da criação literária. Lars D. é um escritor com sessenta e seis anos de idade, que escreveu trinta e três livros e com câncer já em estado avançado “O meu marido

escreveu muitos livros. Dos trinta e três aos quarenta e oito anos escreveu dezoito romances.” (TORDO, 2015, p.13). Quem nos conta a história é a esposa de Lars D., a quem ele abandona, deixando o manuscrito de seu último livro: *O luto de Elias Gro* – “Antes de desaparecer, Lars terminara de descrever um livro chamado *O luto de Elias Gro*. Pela primeira vez em muitos anos, pediu-me que lesse algumas páginas, o que fiz.” (TORDO, 2015, p.14). Além da memória sobre o relacionamento e dos hábitos do marido, ela traz em muitos momentos, recorrências sobre o processo de escrita de Lars (medos, preocupações e modos de escrita) e comentários sobre as suas obras: “O meu marido escrevia de pé, encostado à parede, junto ao parapeito interior de uma janela.” (TORDO, 2015, p.12) ou a surpresa de perceber determinados sentimentos e melancolia em Lars – “Chorei porque desconhecia que meu marido pudesse ser capaz daquele tipo de sentimentos: porque, mesmo admitindo que ele pudesse sentir-se assim, eu não via um fim para o seu sofrimento (que também era nosso) e, portanto, todos os livros eram inúteis.” (TORDO, 2015, p.15).

O sofrimento da doença, o isolamento de Lars não podiam ser remediados com a escrita, nos livros escritos pelo marido, não havia nenhuma solução para nada, mas a literatura era como tantas vezes, a fuga necessária à vida e ao mesmo tempo algo perigoso (Lionel Trilling em “Arte e neurose”, comenta que o escritor é “consideravelmente acessível à explanação da psicanálise). A própria narradora pensou ao ler os livros do marido, uma vez que podem ser impactantes por suas histórias, pelas metáforas que transitam entre o nosso imaginário e as páginas lidas:

“Se formos previdentes, os livros também nunca nos magoam. Salvem-se de ler Kafka de madrugada, o Virgínia Woolf se estiverem internados com uma pancreatite. As pessoas, sim, essas magoam-nos: são uma dádiva mas também agravam a nossa ferida, escarafuncham nela e fazem-na sangrar.” (TORDO, 2015, p.15).

Ainda em *O espaço literário* Maurice Blanchot comenta da solidão, a essencial solidão que acompanha o escritor:

A solidão da obra – a obra de arte – a obra literária – desvenda-nos uma solidão mais essencial. Exclui o isolamento complacente do individualismo, ignora a busca da diferença; não se dissipa o fato de sustentar uma relação viral numa tarefa que cobre toda a extensão dominada do dia. Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que escreveu é dispensado. Aquele que é dispensado, por outro lado, ignora-o. Essa ignorância preserva-o, diverte-o, na medida em que o autoriza a preservar. (2011, p. 11)

Essa solidão da obra, o necessário exílio para a reflexão e o enfrentamento do artista às singularidades do comportamento humano que ele irá colocar na obra,

compondo assim suas personagens, é a solidão que João Tordo envolve Lars D.. É um abandono de si mesmo, durante o processo de escrita: “Eram maneiras de abafar a melancolia, suplantando-a com o desconforto do cotidiano.” (TORDO, 2015, p.16). Também para ela, a narradora – que observava o modo de trabalhar do marido, acompanhando-lhe os gestos e os modos cotidianos de escrever – eram perceptíveis as fragilidades com o mundo externo contrário ao mundo reservado da escrita, elementos periféricos à obra literária, mas que faziam parte do universo que é a literatura:

Das obsessões contínuas com esse ou aquele livro, com este ou aquele escritor, com este ou aquele crítico literário. Com o sucesso ou o fracasso da tua obra. De manuscritos rasgados e de crises de pânico. Claro que existiram temporadas de alguma tranquilidade. Certíssimo. Normalmente aconteciam quando tu começavas ou terminavas os livros. A parte do meio, que era quase toda, punha-te num estado de amnésia, de sonambulismo diurno. Às vezes era como se eu vivesse contigo, mas sem ti. Como se tu não estivesses cá nem pensasses regressar tão cedo. (TORDO, 2015, p.118)

A *parte do meio* comentada pela esposa, o período da escrita era da solidão mais intensa, aquele em que Lars afundava-se em si mesmo, deixando de conviver com a esposa, de comunicar-se, imerso na produção e execução das ideias, é a experiência da solidão que comenta Blanchot: “(...) essa condição que é seu risco, proviria então do que mais pertence na obra, ao que está antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo, mas ele próprio pertence a um tempo em que reina a indecisão do começo.” (BLANCHOT, 2011, p.15).

A solidão que o acompanha durante a escrita, quando *senhor da caneta*, ele constrói um universo de seu pleno domínio, dando vida ao que deseja expressar e colocar ao mundo – é a solidão da obsessão, da ideia de se apartar do que é comum e cotidiano e dedicar-se à construção da obra literária. Ao longo do tempo, essas obsessões com certos temas, motivos e proposições vão se tornando suas metáforas recorrentes e também, de certo modo, amadurecendo sua escrita. Esgotam-se no percurso do engendramento do texto, abrem espaços para o silêncio, a economia de palavras, diálogos e pontuação. A necessidade de escrever muito, de desenvolver ideias e mais ideias vai diminuindo concomitantemente com a desistência da vida. Lars abandonara-se por causa da doença. Não queria o tratamento da quimioterapia, nem a impossibilidade de comer o que quisesse ou sair de casa. A doença invasiva e severa também servia de medida para a escrita: racionavam-se as palavras de uma forma gradual como se a ausência delas abrisse espaço para o resto de vida:

Mas reparará certamente, se se der ao trabalho, que os últimos livros do meu marido, são um progressivo chamamento ao silêncio. As obras volumosas ocupam a segunda metade dos seus trinta e, a partir dos quarenta, assistimos a redução gradual do número de páginas e do número de capítulos; finalmente, em *Águas paradas* e *Rasgão*, duas novelas de menos de cem páginas cada uma, já não existem capítulos nem qualquer tipo de divisão, já quase não existem parágrafos, o texto é sempre corrido e de escassa pontuação. (TORDO, 2015, p.44)

O silêncio que agora acompanhava o marido era também o mesmo que a envolvia, que se solidificava no ar da casa – “Como não ficar perplexa perante um sujeito que luta pelo silêncio e pela solidão como quem luta pela pátria.” (TORDO, 2015, p.65). A solidão de Lars era uma forma de linguagem, onde não há espaço para o outro, apenas para si, para a contemplação do mundo. “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela. Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si. “ (2001, p.17), comenta Blanchot sobre o ato da escrita e a questão da linguagem e da legitimação do que foi escrito, uma vez que torna-se palavra, já não é mais silêncio ou solidão. É nesse espaço antes da escrita que Lars procura a solidão e o silêncio. Também Umberto Eco, em obra citada anteriormente neste texto converge para a necessidade de imersão do escritor no universo que pretende representar, uma vez que a narrativa é uma questão cosmológica: “Para narrar algo você começa com uma espécie de demiurgo criador de um mundo – um mundo que precisa ser o mais fiel possível, de modo que você possa locomover-se nele com total segurança.” (2013,p.18). Essa segurança para Lars eram a solidão, o silêncio e o distanciamento do mundo exterior.

À medida que os anos iam passando ele intensificava o silêncio e afastava-se da convivência com os vizinhos, ou com a esposa, que conhecera quando ela ainda estava na faculdade, cursando psicologia. Anos mais tarde se encontrariam e durante mais de vinte anos conviveriam juntos, numa silenciosa cumplicidade em favor da escrita. A ela, a narradora sem nome, mas que se percebe na personagem criada pelo marido em um de seus romances – *Rasgão* – pertence o espaço da observação do comportamento de Lars – “(...) estar naquela casa de banho tinha uma qualidade de aquário, e eu sentia-me um peixinho dourado.” (TORDO, 2015, p.20). Coube-lhe também a observação da insanidade, do desalento, da melancolia: “Se tenho algum ressentimento, Lars foi tu teres-me contaminado com a tua insanidade. Só esse, mais nenhum. Mesmo isso é,

também, em parte, culpa minha. E apesar de tudo isso, estou aqui.” (TORDO, 2015, p.119).

Esse silêncio de Lars é quebrado pela voz narrativa que ecoa dentro de si, chegando aos ouvidos da mulher, durante o sono do marido e ao mesmo tempo significando o seu apagamento, sua vida subjugada à escrita de Lars, que prefere o mutismo da escrita ao diálogo:

Porém, a sua voz narrativa era poderosa e eu escutava-a dentro da cabeça do meu marido quando, à noite, me aproximava dele e lhe tentava ouvir os sonhos. Lá estava ela ditando-lhe a vida, complicando-lhe a existência. Ler aquela voz era viver a minha vida em duplicado: era ver o jogo de futebol no campo com o relato da rádio nos ouvidos. (TORDO, 2015, p.14)

Essa voz narrativa que emerge do silêncio procura o espaço para expandir seu desejo de comunicação, construindo uma narrativa onde fosse possível a composição de um conceito, de uma ideia. Philippe Willemart em *o Universo da criação literária* aponta que o conceito tem seu momento de nascimento—“O conceito tem um momento de concepção. A forma supõe um processo de formação. Toda obra resulta de um concurso de forças aplicadas a um trabalho.” (1993, p.9) – em Lars esse momento é silêncio e o conceito gerado é a solidão. *O luto de Elias Gro* é a narrativa revelada pela esposa. Uma história em que a solidão está intimamente ligada à abstração da ilha, metáfora do isolamento – “A ideia da ilha é muito batida na literatura, mas há uma razão para isso.” (TORDO, 2015, p.185).

Lars abandona a casa, a mulher e o manuscrito por causa de Gloria – a jovem que ele havia ajudado numa das muitas noites em costumava sair para caminhar. Traz a moça para casa e em seguida ao lhe dar carona à estação de trem, decide não regressar. O desaparecimento de Lars é o começo da relação entre sua esposa e o vizinho, estudante de Teologia, Xavier, que se dedica a entender o conceito de paraíso a partir de *O paraíso perdido* de John Milton –“ Pouco tempo depois de Lars ter desaparecido, encontrei o vizinho que agora vive nas águas furtadas. É um homem jovem e tímido(…)” (TORDO, 2015,p.28). Xavier se torna a companhia para a ausência do marido, uma privação que havia começado antes, quando ele ainda estava em casa e que ela apenas se daria conta depois da partida de Lars:

A verdade é que, a despeito e todas as minhas tentativas, tu decidiste ficar sozinho, e ninguém sabe o que é feito das pessoas que ficam sozinhas. Ninguém sabe. Podes estar debaixo da terra ou despedaçado numa falésia, de cabeça virada ao contrário; podes ter entrado pelo mar adentro sem nunca te deteres, à procura da Atlântida; mas

também podes estar num comboio para lugares distantes, os paraísos com que sempre sonhaste (...). (TORDO, 2015, p.205)

A solidão de Lars, como enuncia Blanchot: “Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço.” (2011, p.25) – é o tempo da procura pelo símbolo, pela ideia fundamental que irá ser desenvolvida no que se deseja escrever. E após encontrar essa metáfora que é a centralidade do romance que havia escrito—ele já podia partir, já não havia a necessidade da permanência, do silêncio, do isolamento voluntário. A ilha, a solidão, o farol estavam agora nas páginas da história do sujeito que se abriga numa ilha desconhecida para viver o luto que era impreterível. Tantas vezes Lars já havia pensado sobre a dor, elemento transfigurador da alma e do corpo (como no caso dos santos martirizados, dos suplícios impingidos como castigos e que talvez representassem o tormento do seu próprio corpo doente). Na narrativa, na criação de suas personagens, ele se tornava a ficção e elas, os seres verdadeiros, esse é o campo sentimental e estético de Lars – a literatura lhe afastava da vida como ente da realidade:

Ao atravessar o corredor na direcção contrária lembrou-se de (e Unamuno confirmava-o) de que a verdade é precisamente o contrário do que os nossos olhos nos dizem; o escritor é uma pessoa imaginada e as personagens são reais, fazem uso da natureza humana para existirem aos olhos dos homens, que representam esta peça, jogam neste teatro a que chamamos vida, e quando pensamos nelas, nas personagens que consideramos ficção, compreendemos que no silêncio e no sentimento, elas são a verdade e nós uma história. (TORDO, 2015, p.92)

Com efeito, essa obsessão de Lars, essa procura pela solidão que acaba pó se transformar na sua própria vida, no exercício particular de isolamento exigido em cada novo livro escrito é lembrado também por Herberto Helder em *Photomaton &Vox*, ao pensar no resultado que é a obra literária e quem o autor se torna em relação ao que foi criado – a vida do autor é um símbolo heróico, ele é um elemento da narrativa, como o próprio Lars havia pensado:

Mas quando cria esse símbolo está a elaborar um sistema sensível e sensibilizador, convicto e convincente, de sinais e apelos destinados a colocar o símbolo à altura de uma presença ainda mais viva do que aquela desordenada matéria onde teve origem. O valor da escrita reside no facto de em si mesma tecer-se ela como símbolo, urdir ela própria a sua dignidade de símbolo. A escrita apresenta a si, e a sua razão está em dar razão às inspirações reais que evoca. (HELDER, 2017, p. 59)



Consciente da natureza de sua função como escritor, Lars evidencia que a dor, o luto e a solidão são elementos indissociáveis de sua obra, seja quando constrói narrativas que se desenvolvem sobre a dor física, sobre a solidão e a infidelidade, sobre o isolamento e a culpa ou ainda sobre a morte. Há no romance de João Tordo uma predominância do tempo interno, constituído pelas lembranças e recorrências da memória da esposa de Lars. É ela, como narradora, que organiza os episódios da vida em comum com Lars e que ao serem colocadas lado a lado, linearmente, nos mostram a gradativa construção da voluntária solidão do marido: “A ausência de meu marido é uma forte presença no apartamento. Dizemos que a solidão é estarmos sozinhos, mas a solidão é uma presença fortíssima de nós próprios nas coisas que nos rodeiam.” (TORDO, 2015, p.36).

Depois do desaparecimento do marido, ela agora livre do tempo de espera, de um silêncio cultivado durante muitos anos, decidira escrever e assumir sua narrativa, não mais a que se originava na cabeça de Lars: “Assim, naquela noite de Março, escutando o camião do lixo atravessar a avenida e os gritos indistintos dos homens que faziam aquele trabalho sujíssimo, pus-me a escrever.” (TORDO, 2015, p.177). Não se trata do apagamento dela como escritora, enquanto Lars escrevia seus romances, mas da descoberta da capacidade inventiva e da necessidade de contar uma história sem estar subordinada à história do marido. A analogia com a hora da passagem do recolhimento do lixo, do trabalho sujo – porém necessário – é a clara percepção que ela tem de si mesma: alguém que estava ali para fazer o trabalho sujo: cuidar, alimentar e manter vivo. Agora, liberta, ela podia escrever. Não no escritório vazio de um Lars ausente, mas no seu cômodo de sempre, repleto de livros e papéis sobre a mesa – não era uma substituição, era uma descoberta a respeito de sua própria vontade criadora. A nova perspectiva da narradora era a do conhecimento, que se iniciava através da escrita. Herberto Helder ainda em *Photomaton & Vox* comenta sobre o conhecimento:

Se o conhecimento é uma forma de escrita, mesmo sem palavras, um respiração calada, a narrativa que o silêncio faz de si mesmo, então não se deve escrever, nem mesmo admitindo que fazê-lo seria o reconhecimento do conhecimento. Pode-se escrever acerca do silêncio, porque é um modo de alcançá-lo, embora impertinente.(2017, p. 82)

A escrita da narradora, não era a voz do silêncio ou a materialização da solidão como era em Lars, para ela, configurava-se como a alegria de libertar-se “da melancolia da fraternidade universal” (HELDER, 2017, p. 82). Essa solidão essencial que é inescusável à escrita revela-se no outro, que proporciona o conhecimento: “Somos todos

estúpidos acerca de nós próprios. É por isso que precisamos dos outros, para que nos apontem as evidências mais evidentes; para que nos levem pela mão quando deixarmos de olhar fixamente para a boca-de-incêndio.” (TORDO, 2015, p.207).

A questão ontológica que reside na trilogia de João Tordo é a solidão, o enraizamento do ente numa solidão imensa e melancólica. Em *O paraíso segundo Lars D.* a procura pelo sentido da ausência do outro, pelo “insulamento” (palavra que tem como radical insula – de ilha) leva também ao permanente medo da morte, intrínseco da natureza de nossos sentimentos. Esse conhecimento que cada personagem se proporciona – Lars que desaparece, pois a morte lhe é próxima; a narradora sem nome, que descobre em si mesma uma escritora com desejo de construir uma narrativa fora do aquário onde ela era um peixe decorativo; Xavier e a procura de um sentido para a palavra paraíso e Gloria, que chegara já quando o fim era inevitável a Lars.

De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever.(2011, p.20)

Aponta Blanchot sobre a permanência da memória no gesto criativo. Retomamos o próprio Lars D., quando comenta que ele se torna ficção e suas personagens verdade. “Para mim escrever é desprezar-me, mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e que vivo.” diz Bernardo Soares/ Fernando Pessoa em *O livro do desassossego*. Nessa mesma vocação se alinha Lars D, na abdicação de si mesmo, num alheamento e melancolia em que o distanciamento é chave de todo o mecanismo de criação. A obra de arte literária é a execução da existência do escritor, por desprezar-se como ente, como participante do mundo. A solidão, o silêncio, o fascínio que a possibilidade da ação criadora encerra é que motivavam o isolamento do escritor e nos momentos de *não escrita*, nos intervalos entre a vida ficcional e a verdadeira, ele também era silêncio e reclusão, porque a escrita encerrava a potência de um universo possível, enquanto a realidade era apenas o espaço vazio do ato criativo.

## Referências

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: CosacNaify, 2013.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Tinta da China, 2017.

TORDO, João. *O paraíso segundo Lars D*. Lisboa: Companhia das Letras Portugal, 2015.

TRILLING, Lionel. Arte e neurose. In *Dependência e independência da criação literária*. São Paulo: Edição do Centro Acadêmicos de Estudos Literários, s/d.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

## GEOGRAFIAS DA DOR EM *A DESUMANIZAÇÃO*, DE VALTER HUGO MÃE

José Luís giovanoni Fornos\*

**Resumo:** O presente ensaio examina o romance *A desumanização*, do escritor português Valter Hugo Mãe, observando as dores e traumas que assinalam a trajetória familiar das personagens. Igualmente, traça aspectos da geografia cultural e física que compõem o ambiente. O tratamento da morte e seus efeitos no âmbito comunitário são observados. O trabalho de luto desenvolvido pela rememoração é um dos elementos significativos do livro que expõe as fraturas identitárias carregadas de inocência e o horror.

**Palavras-chave:** trauma – luto - melancolia – romance português – Valter Hugo Mãe

O enredo do romance *A desumanização* (2014), de Valter Hugo Mãe, é assinalado por devaneios e reflexões realizadas por uma menina em torno dos efeitos da morte da irmã gêmea. Ao mesmo tempo, tais reflexões desencadeiam uma série de elementos para o entendimento da história do livro. Entre estes se tem a configuração de uma geografia singular, marcada pelos fiordes, característica da Islândia, país em que os acontecimentos ocorrem.

Também a presença de animais e de um clima hostil, assim como o ciclo de marés e da mitologia compõem o painel das ações, influenciando nos destinos das personagens. A paisagem exemplar contribui igualmente para a expansão do caráter erótico, atingindo desde cedo as preocupações dos moradores do vilarejo.


Outro aspecto significativo é a manifestação da palavra poética como figura essencial na composição do texto narrativo. A poesia e sua função existencial colaboram para a urdidura da estrutura, adquirindo papel exemplar na representação dos dramas vividos. Desta, soma-se ainda a figuração de deus, continuamente expressa no decorrer da história, alimentando uma discussão acerca do seu potencial simbólico e material.

No entanto, é sob o impacto das perdas através da morte de entes queridos e seus efeitos que a narrativa se detém, servindo de ligação aos principais eventos. As perdas trazem traumas<sup>1</sup> que custam a cicatrizar em âmbito familiar e comunitário. Tais danos

---

\* Professor da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) contato: jljf@vetorial.net

<sup>1</sup> Em *Moisés e o monoteísmo*, Freud denomina como trauma “aquelas impressões, cedo experimentadas e mais tarde esquecidas”, a que concede grande importância na “etiologia das neuroses”. De acordo com pesquisas, Freud diz que “aquilo que chamamos de fenômenos (sintomas) de uma neurose são o resultado de certas experiências e impressões que encaramos como traumas etiológicos.” Para Freud, os traumas ocorrem na primeira infância até aproximadamente o quinto ano de idade. As experiências, via de regra,




acabam por entrelaçar fatos do presente com os do passado que, recalcados, serão motivos para a revolta e vingança. Ao final, têm-se as respostas para o horror, bem como para a beleza, deflagrados no decorrer do romance. Ainda que tal ocorra, a complexidade do ambiente e sua exuberância espacial torna o livro como algo grandioso.

Decorrentes de tais observações gerais, *A desumanização* se apresenta como um romance expresso pela grandiosidade do espaço e dos acontecimentos. Das

---

são totalmente esquecidas, não sendo acessíveis à memória. Incidem, segundo o estudioso, “dentro de período de amnésia infantil, geralmente interrompida por alguns resíduos mnêmicos isolados, conhecidos como recordações (ou lembranças) encobridoras.” (p.66) Para Freud, tais experiências estão relacionadas a impressões de “natureza sexual e agressiva” e também a “danos precoces ao ego (mortificações narcísicas).”(p. 66) Segundo Freud, os efeitos dos traumas são de dois tipos, positivos ou negativos. “Os primeiros são tentativas de pôr o trauma em funcionamento mais uma vez, isto é, recordar a experiência esquecida ou, melhor ainda, torná-la real, experimentar uma repetição dela de novo, ou, mesmo que ela seja apenas um relacionamento emocional primitivo, revivê-la num relacionamento análogo com outra pessoa.” (p.67) Para Freud, resumimos esses esforços “sob o nome de fixações no trauma e como uma compulsão a repetir.”(p.67) As reações negativas seguem o objetivo oposto, isto é, “que nada dos traumas esquecidos seja recordado e repetido.”(p.68) “Sua expressão principal constitui aquilo que é chamado de evitações que se podem intensificar em inibições e fobias.” Tais reações negativas também efetuam as “contribuições mais poderosas para a cunhagem do caráter.” (p.68) Todos esses fenômenos, tanto sintomas quanto as restrições ao ego e as modificações estáveis de caráter, possuem uma qualidade compulsiva: isso equivale a dizer que tem grande intensidade psíquica e, ao mesmo tempo, apresentam uma independência de grandes consequências quanto à organização dos outros processos mentais que se ajustam às exigências do mundo real e obedecem às leis do pensamento lógico. Eles os [fenômenos patológicos] são insuficientemente ou de modo algum influenciados pela realidade externa, não lhes concedem atenção ou a seus representantes psíquicos, de maneira que podem facilmente entrar em oposição ativa a ambos. São, poder-se-ia, dizer um Estado dentro de um Estado. (p. 68). Em seu ensaio *Literatura e trauma*, Márcio Seligmann-Silva elabora sua reflexão sobre o tema a partir do estudo *O desenvolvimento da teoria do trauma na psicanálise* do estudioso alemão Werner Bohleber. De acordo com Seligmann-Silva, para Bohleber, a discussão em torno do trauma parte de uma necessidade histórica que determinou o nascimento e o desenvolvimento de tal teoria. Segundo Bohleber: “As catástrofes do século passado [XX], bem como as do que se inicia, como guerras, Holocausto, perseguição racista e étnica, bem como o crescimento da violência social e a consciência agora desenvolvida com relação à violência na família, aos maus tratos e ao abuso sexual de crianças, fizeram e fazem dos traumatismos das pessoas e das suas consequências uma tarefa incontornável para o desenvolvimento teórico e para as técnicas da psicanálise.” (p.135)



manifestações geográficas, passando pela exuberância da linguagem, pela exaltação do silêncio e solidão, culminando num desenlace, ao mesmo tempo, trágico e sublime, o livro traz o excesso e a difícil tarefa de compreendê-lo.

A história do romance expõe o instinto de sobrevivência das personagens diante de fatos dolorosos. Um constante ensaio acerca do trabalho de luto e a tentativa de superação são realizados. A morte aparece como fenômeno central que produz gestos e palavras de alento e tristeza, enaltecendo ou obscurecendo os ritos da perda e a dissolução afetiva.

A história de *A desumanização* divide-se em duas partes. Em ambas, a figura central é a menina Halladora, narradora principal, entre outros fatos, dos efeitos e consequências da morte da irmã gêmea Sigridur. Logo após a morte, Halla, como é denominada, visita diariamente o túmulo da irmã, mantendo um diálogo em que recupera episódios e opiniões de Sigridur.


De outro modo, na tentativa de absorver a perda, pai e mãe se afastam, encerrando-se em si a dor do acontecido. Cada qual catalisa a perda de maneira distinta, atingidos por um processo de alienação profunda. Os afetos transitam entre a apatia, solidão e violência.

Em meio à própria descoberta do corpo, transformando-se de menina à mulher, cabe à filha gêmea, com apenas doze anos, a interpretação e entendimento acerca do que ocorrera, procurando seguir seu caminho, inicialmente num testemunho solitário, para em seguida dividi-lo com o companheiro de nome Einar.

Nas visitas ao túmulo de Sigridur, Halla constrói diálogos imaginários, sentindo na pele a ausência da irmã. O fantasma de Sigridur atravessa boa parte do enredo.<sup>2</sup> O

---

<sup>2</sup> Tal discussão em torno do passado e as imagens que se anunciam no presente, vale conferir igualmente a ideia de fantasma como aquela figura existente-não existente. Sob tal tema e categoria, ver, entre outros, o estudo *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida. Em tal obra, Derrida analisa os procedimentos fantasmáticos em Shakespeare e Marx, demonstrando uma interlocução entre as obras dos dois autores. Derrida afirma: “A experiência do espectro, eis aí como conjuntamente com Engels, Marx terá pensado, descrito ou diagnosticado uma determinada dramaturgia da Europa moderna, principalmente a de seus grandes projetos unificadores. Na sombra de uma memória filial, Shakespeare terá frequentemente inspirado essa teatralização marxiana.” (p.19) Na sequência, Derrida interroga-se: “o que vem a ser um fantasma”. Para o autor, um fantasma é sempre “retornante”. Nesse sentido, “não se tem meios de controlar suas idas e vindas porque ele *começa por retornar*.” (p.27)



pai, por sua vez, para suportar a dor, preenche o tempo com a escrita de poemas. Compartilha com a filha os textos, abastecendo, ao mesmo tempo, a filha com livros. A figura paterna mostra-se por meio da palavra, uma maneira de redenção numa tentativa de se redefinir identitariamente após a morte da filha Sigridur. De outro modo, a mãe ataca a si brutalmente, perdendo os limites da dor:


Por vezes minha mãe sangrava nos pratos. Enquanto os lavava, os cortes dos braços abriam a sujar a água. Não se cuidava. Gostava de ver as gotas escuras a cair na brancura da louça. Não lhe podíamos pedir que se afastasse. Ainda que se pusesse anêmica, meio morrendo, era como queria. Vingava-se de si mesma por não ter sabido salvar a filha. (2014, p. 33)

Em diversas ocasiões, Halla padece com as agressões da mãe. Numa delas, envenenada, Halla acorda com o seio mutilado. O pai salva-lhe da situação.

Nesta noite, o meu pai no barco, deitei-me atordoada. Não suportava a cabeça. A cabeça estava com um inchaço do corpo, um pedaço de porcaria que não tinha sentido. Entendi mais tarde que comera algum veneno. Fizera-me dormir além do sono. Um apagamento violento que me deixara a mercê. Quando acordei, a minha mãe desfizera-me um mamilo. A pele falhava. O sangue já seco escondia os cortes. As dores eram profundas. A minha mãe disse-me que precisávamos de sacrificar o coração. Não sentir e não temer. Te medo era um egoísmo insuportável. Eu gritei. Chamei-lhe louca, má, chamei-lhe o diabo. Arrancara-me um ovo da pele. Dizia que era o símbolo da maternidade. Chorei para que meu pai voltasse. (2014, p.33)

O encontro de Halla com Einar oferece à menina novos parâmetros para suas reflexões. Em meio aos constantes atos violentos impostos pela mãe, Halla vê uma oportunidade de sair de casa, um desejo inspirado em Sigridur. As atenções e consequente atração por Einar ocorrem nos banhos nas piscinas termais, características típicas da região. As aproximações diárias fazem com que a jovem tenha outra percepção do rapaz que é visto como um tolo pelos membros da comunidade.

Einar fora criado por Steindór, o sacerdote que igualmente cabe administrar as demandas locais. Desde que o pai morrera o jovem auxilia na Igreja. Carrega consigo algo que, aos poucos, vem à tona, alterando o rumo da história da comunidade. Einar reprime o passado, numa silenciosa obediência a Steindór, atendendo-o, sempre, sem questionamento. A Halla tal comportamento causa-lhe um estranhamento. À medida que a garota passa a conhecer Einar, as opiniões derivadas da comunidade a respeito do jovem, passam a ser reavaliadas, observando que o rapaz esconde um passado que necessita ser compreendido e explicado.



A gravidez de Halla e, em seguida, a morte do filho logo ao nascer, é outro episódio traumático, trazendo sofrimento à menina. Aos doze anos, Halla engravida de Einar, assombrando a família e a população local. O desejo de ser mãe é interrompido com a perda da criança, revoltando a menina. Na passagem a seguir, há a descrição do parto e um filho morto nos braços, num uivo de tristeza profunda:


O ovo partira. Diziam que era o ovo de serpente. Abriria para a eclosão das feras. Estaria para o mal. As águas saíram fedendo de dentro de mim. Escorreram como mal cozinhadas, a coagular. Traziam sangue e sangue solidificado. Eram novelos vermelhos que tinham pequenos filamentos como anêmonas do coração. Medusas. Monstros do coração. Perdi os sentidos. Quando me puseram um filho quieto nos braços, julguei que o meu próprio corpo se tinha ao colo. Julguei que os meus braços se seguraram. O corpo quieto do meu filho ainda mal completo. Minúsculo. Enrugado. Uns gramas de filho que não se sustentavam. Estavam no pano postos como uma pressa inexplicável. Era um filho à pressa. A minha mãe disse: fazes tudo assim, maldita, fazes tudo como se fosses um bicho. Vou gostar de te ver morta como um bicho também. E eu respondi: morra a senhora também, minha mãe. O Einar veio gritar de louco ao pé da nossa casa. Souberam todos que eu estava de morte ao colo. Souberam todos como ele chorou e se enfureceu. O meu pai, punido, abraçou o louco. Deixou-o entrar. Eu disse-lhe: está morto. Agora, é mais uma coisa de deus. (2014, p.80-81)

Este acontecimento encerra a primeira parte do livro, marcado pelo impacto da morte no seio familiar e no vilarejo que suspeita de que o filho fosse do pai da menina.

A segunda parte inicia com a saída de Halla de casa, indo trabalhar para Steindór. A chegada de uma tia da família de Halla passa a ser o elo ao passado. A tia fora uma paixão do padre Steindór. Voltara para se casar. As sombras e o silêncio do passado são aos poucos revelados quando, ao final do romance, Einar recupera as lembranças da infância, narrando à Halla o que ocorrera ao pai. O jovem recorda de um passeio ao alto da montanha. Estavam presentes o pai, ele, Steindór e a tia de Halla. O pai levava-o pela mão. De repente afasta-se do filho, seguindo a solicitação de Steindór. Os três adultos se dirigem ao precipício. Einar se lembra de tal episódio, narra à Halla o que ocorrera a seguir:

E depois o homem sem nome largou-lhe a mão e o Steindór pediu-lhe que afastasse muito dali. Que fosse pelo caminho mais atrás, sem ficar a olhar, sem ver, porque iriam rezar assuntos de adultos. Iriam rezar de modo complicado e triste. A tristeza não era para rapazes novos. Vai por ali, rapaz. O homem sem nome disse-lhe: amo-te muito. E o Einar escutou e assim o fez. Respondeu: sim, pai, eu vou e fico à tua espera. Afastou-se até ficar de cabeça pequena no ar, confundida à distância com os altos da rocha, o acidentado do cimo da montanha que podia disfarçar-se de muita gente olhando. O Einar olhou. Via a mulher e os dois homens como se fossem mais magrinhos, umas traves magras ofuscadas pela claridade. Espanava-se dos mosquitos e observou como uma das





traves caiu. Era uma linha tênue no clarão que se descontava. Uma linha que, de todo o modo, pareceu deixar um grito, agora sim, que chegou pequeno no lugar de Einar, mas robusto. Um grito de homem. O Einar escondeu a cabeça. Espreitou depois. Pela largura baixa, entendeu que uma das duas traves persistindo teria de ser a minha tia. Esvoaçava-lhe a saia, engrossava-lhe sempre o corpo o casaco de penas fiadas. Pela altura, uma estatura rara, O Einar percebeu que a outra trave teria de ser o Steindór. O homem sem nome, não lhe restavam dúvidas, saltara. O Einar disse-me que se esquecera do nome daquele homem e que nunca mais pudera perguntar por ele. Disse-me que aquele homem era o seu pai. Chorou muito por se lembrar do seu pai a dizer-lhe que o amava. (2014, p.142-143)


Após o passeio, mais tarde, dizem que o pai de Einar se suicidara. Einar passa a viver com Steindór. A tia viaja, vivendo em outra região do país. Ao tomar conhecimento da história, é Halla que vinga a morte do pai Einar, ateando fogo na moradia onde vivem Steindór e a tia, agora casados, causando a morte de ambos. A chama da poesia é posta em prática quando, simbolicamente, é com os papéis onde se encontram os escritos poéticos do pai que Halla serve-se para por fogo na casa do pastor.

Diante da breve apresentação do romance, o que se nota em *A desumanização* é um poderoso testemunho<sup>3</sup> acerca das relações humanas marcadas pela tristeza profunda causada pela morte e seus efeitos individual e coletivo. As tentativas de superação através de um contínuo trabalho de luto torna-se um exercício complexo e difícil, figurado na palavra lírica como ação necessária como elaboração dos eventos traumáticos.

O livro, através da voz narrativa de Halla, procura na palavra poética um modo de compreender os dramas humanos. O que se nota é que o alcance pretendido pelo ato poético carrega em si seu caráter paradoxal. Se por um lado, enaltece os momentos sublimes e trágicos, constituídos pela melancolia e tristeza, por outro é limitado diante da obtenção da justiça frente aos violentos atos empreendidos pela liderança comunitária que a acata em cúmplice silêncio. Ao mesmo tempo em que a palavra

---

<sup>3</sup> Segundo Jaime Ginzburg, o conceito de testemunho “tem ganhado espaço nos últimos anos nos estudos literários brasileiros”, podendo ser encontrado em “investigações sobre temas hispano-americanos, africanos e alemães” (2012, p. 52). O campo do testemunho tem crescido em torno do debate sobre as relações entre escrita e exclusão. Ginzburg afirma que o debate crítico sobre testemunho e literatura inclui desde posições amplamente favoráveis à valorização do testemunho, assim como ponderações incisivas, como a de Beatriz Sarlo. Ao se falar em testemunho, Ginzburg destaca para “uma perspectiva que associa o debate entre a escrita à reflexão sobre exclusão social” (2012, p.52). Nesse sentido, os discursos críticos, adverte o estudioso, que apontam para “separações rígidas entre literatura e história podem ser rediscutidos em razão de uma integração necessária que o testemunho, como objeto de investigação, solicita entre os campos das duas disciplinas” (2012, p. 52). O estudo do testemunho pretende a articulação da estética e da ética como campos indissociáveis do pensamento.




poética procura expor os temores e medos, tentando entender os enigmas humanos, por outro, ela é incapaz de por em ação efetivas mudanças da realidade, incapaz de enfrentar os atos discursivos normativos da religião e da política.

Na dialética do viver e do narrar, é somente no encontro dos dois momentos é que se tem efetivamente a vida plena dos homens, sejam estes instantes vividos no amor ou no crime. O assassinato do pai de Einar é vingado por Halla. O gesto vai além do senso poético herdado do pai de Halla. Vingança contra a comunidade que, ao preservar o segredo, acoberta preconceitos, impedindo que o indivíduo cresça livre. Einar era esse segredo de todos que Halla procura dar voz, combatendo o culto das palavras de Steindór e os acordos implícitos da coletividade.

Nesta perspectiva, a compreensão do luto exige um trabalho de rememoração do social e seus artifícios discursivos e práticos para a manutenção do poder, envolvendo as comunidades num secreto silêncio de cumplicidade e leniência. Tal dimensão provém inicialmente das reflexões de Freud. Dois textos são fundamentais para tal tratamento: *Recordar, repetir e elaborar* (1914) e *Luto e melancolia* (1915). O primeiro discute as resistências que impedem que acontecimentos traumáticos do passado sejam trazidos ao consciente, ficando recalçados no inconsciente. De acordo com Freud, o inconsciente se pauta pela não verbalização, fazendo com que seu conteúdo não seja narrado. Ao invés disso, surgem “mecanismos de substituição/transferência” que mascara de maneiras distintas o retorno do recalçado como, por exemplo, a “compulsão de repetição”. O sujeito não reproduz o fato esquecido em forma de lembrança, mas em forma de ação, repetindo tal ação sem saber que o faz. Esse processo é uma maneira de resistência à conscientização do acontecimento traumático. (FREUD, 1969, v. XII, p. 196-197)

O “trabalho de elaboração” da resistência entraria como mecanismo importante na reconciliação do sujeito com o objeto recalçado vivido no passado. O intuito da elaboração é descobrir os impulsos instintuais reprimidos que alimentam a resistência. Tal trabalho pode ser definido como a busca do sujeito em direção ao núcleo indestrutível desse passado vivido, agora alcançado através da lembrança.

Em *Luto e melancolia*, o ponto de partida é uma perda significativa. Perda essa que conduz o sujeito a um superinvestimento na representação do objeto perdido, numa tentativa de mantê-lo vivo. Duas linhas de ação decorrem dessa situação. A primeira seria a realização do luto, “presumido como diretamente acessível, pelo menos num



primeiro momento.” (RICOEUR, 2007, P.85) A segunda linha, consequência do fracasso da primeira, seria a impossibilidade de abandono do investimento no objeto perdido, levando o sujeito à melancolia. O trabalho de luto, para Freud, é realizado quando, não existindo mais o objeto amado, a libido é retirada do mesmo, afastando qualquer ligação entre ambos. Todavia, o abandono de uma posição libidinal não se constitui em tarefa fácil, nem mesmo quando da já apresentação de um substituto. É necessário grande dispêndio de tempo e energia catexial,<sup>4</sup> prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Todavia, quando da conclusão do trabalho de luto, o sujeito fica livre e desimpedido novamente.

Os ensaios de Freud servem de apoio a Ricoeur ao aproximar tais categorias à natureza e função da história e da memória. De acordo com o filósofo francês, “a história encarrega-se dos mortos de antigamente”, assim a operação histórica pode ser considerada como “um ato de sepultamento”, isto é, um “ato renovado de sepultamento”. Daí que tal “sepultura escriturária prolonga no plano da história o trabalho da memória e o trabalho de luto”. (2007, p.506). Desta forma, o trabalho de luto separaria definitivamente o passado do presente, abrindo espaço para o futuro.

A revolta trágica de Halla é a defesa de sobrevivência do sujeito histórico diante do excesso imposto pela geografia, entrevista num espaço marcado por uma história de mitos e monstros que alienam e comprometem as relações amorosas que se instalam para além desses mesmos espaços. A desumanização é um livro de excessos que gira a partir da imponência geográfica e dos sujeitos, numa tensão dialética cujos efeitos estão marcados pelo fenômeno da morte e suas consequências. Em tal complexidade de ação e discurso, A desumanização se sustenta como um texto altamente reflexivo cujo final é exuberância da linguagem poética e dos atos em conflito, mediados pelo crime e a inocência.

### **Referências**


DERRIDA, Jacques. *Os espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: \_\_\_\_\_. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir, elaborar. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, vol. XII, 1969.

---

<sup>4</sup> Segundo Freud, catexia é o processo por meio do qual a energia libidinal contida na psique é relacionada ou aplicada na representação mental de um indivíduo, coisa ou ideia.




\_\_\_\_\_. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, vol. XIV, 1969.

MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas; SP: Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era da catástrofe*. Campinas; SP: Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.



**AS POÉTICAS DA MODERNIDADE E A CRISE – APONTAMENTOS EM *O ROUBO DO SILÊNCIO* DE MARCOS SISCAR E *MAIS ESPESSO QUE A ÁGUA* DE LUÍS QUINTAIS**

Meire Lisboa Santos Gonçalves (UFG / IFG)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo estudar as formas e os modos de acontecimento do poema em prosa, pensando-o como uma união de contrários, um olhar estetizante das poéticas da modernidade, bem como apontar como o silêncio encarna o instável, o frágil, a percepção de um estado de mudança, que é ambivalente. Pretende-se apontar, primeiramente, as teorias referentes às duas características apontadas e depois percebê-las em alguns poemas extraídos de *O roubo do silêncio* de Marcos Siscar e *Mais espesso que a água* de Luís Quintais.

**Palavras-chave:** Modernidade; Crise; Poema em prosa; Silêncio.


A literatura está em crise na atualidade e a poesia reflete esta problemática, muitos chegam a afirmar que ninguém mais lê poemas, que a poesia morreu, expressões estas que refletem um negativismo frente ao contexto literário, pois de um modo próprio e experimentando uma poética que se alimenta desta crise, tem-se o rompimento das concepções tradicionais. Não é mais pela regularidade, pela simetria dos versos e das rimas que as composições ajustam-se, os poetas, não só os da atualidade, mas desde o período romântico procuram uma poesia que defina o seu próprio lugar. Frente a esse contexto, há a necessidade de se pensar o lugar da poesia e sua capacidade de dialogar com as tensões presentes.

Em meio à “Crise de verso”, como bem explora Siscar (2008), em seu artigo *Poetas à beira de uma crise de nervos*, em que explica a substituição do termo “do” pelo “de”, explicitando que a problemática exposta no texto de Mallarmé em relação ao verso diz respeito ao que ele tem de atualidade e de sua capacidade de mobilização da tradição, valorizando a oscilação entre a semelhança e a diferença.

Trata-se de valorizar a oscilação entre similitude e diferença na relação com as “antigas proporções” que atribui interesse ao problema. Colocando a figura do verso como matriz da reflexão sobre a própria crise, é a operação delicada, meditada e crítica do corte (ou da cesura) que se define como elemento de interesse da reflexão sobre o presente da poesia, que não é apenas “técnica”, mas também histórica e cultural. (SISCAR, 2008, p. 213)

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG). Docente de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal de Goiás (IFG). Contato: meirelisboa9@gmail.com.




Não se pode falar somente de uma “Crise do verso”, pois o que é proposto, primeiramente por Mallarmé, é uma discussão, não somente sobre o verso, mas de toda uma trajetória desse verso, ou seja, a própria discussão de como a poesia apresenta-se em meio à modernidade. Talvez, por isso, o termo “Crise de verso”, como apontado por Siscar, seja o que melhor defina o que se experimentou e se experimenta na composição poética, e uma das tendências das poéticas da modernidade é o uso do poema em prosa.

No poema em prosa, o “breve” instaura a concentração e a intensidade, as palavras e as coisas refletem uma inquietação mais profunda, uma expansão discursiva, pois estando liberto das aporias do verso, acolhe com maior frequência fragmentos narrativos, quando não pequenas histórias, que se articulam e são tensionadas a todo momento. É justamente pela ostentação da brevidade narrativa que a poesia e a prosa articulam-se e se aproximam. É a tensão constante, em que a narrativa, simplificada ou fragmentada pela tensão com o aspecto poético, procura libertar-se do caráter sucessivo, causal e de transformação.

O poema em prosa tanto pode integrar fragmentos narrativos, ou constituir mesmo, na totalidade, uma breve narrativa, como pode, ao invés, e com exceção da sua estrutura em prosa, revelar traços essenciais da lírica, nomeadamente a ausência de narratividade (e bem assim de dinâmica temporal) e a conseqüente instauração de uma presença enunciativa que “esquece” passado e futuro. (GOULART, 2004, p. 13).

Destaca-se, portanto, o aspecto dialógico do poema em prosa que se configura numa rebeldia ao código, à configuração proteiforme, aberto a diferentes formas e concepções temáticas, receptivo a interferências, compondo-se com um gênero da modernidade literária. Insere-se na chamada tradição da ruptura, segundo Pires (2007), já anunciada por Octavio Paz, subvertendo velhas concepções a respeito da versificação e dos conceitos de prosa e poesia, o poema em prosa expressa, não só conquistas técnicas e expressivas, como também contribui para uma nova consciência e um novo estatuto poético através do verso livre, do estilhaçamento do verso na página, do monólogo interior, da busca do (re)conhecimento do eu entre outros.

É notável nesse tipo de texto uma atitude medida, em que cada uma das partes reflete no todo, as imagens concentram-se e se circunscrevem, figurando a intensidade (a tensão) em busca da contenção (a concisão, a brevidade), “regido por uma sorte de



avareza, digamos de retenção, como uma vontade de ficar sempre um pouco aquém da expressão possível – como se tivesse sua superfície ‘congelada’ para melhor assegurar o isolamento do texto.” (DECAUNES, 1984, p. 16 *apud* PAIXÃO, 2013, p. 154)


O poema em prosa, portanto, faz parte de um movimento geral rumo a um verso livre. [...] Na verdade, a história do poema em prosa é a história do questionamento da forma e da ausência de uma resposta. [...] O fato, uma das qualidades fundamentais do poema em prosa é sua capacidade de preservar sua natureza acidental, sua novidade *incontrolável*. (SCOTT, 1989, p. 286)

O poema em prosa é, pois, o gênero novo que abre possibilidades formais e estéticas para que possam ser expressos os dilemas da modernidade, de um tempo que está em constante transição. É em meio à crise que este gênero integra-se, justamente por ser a própria representação de contrários e de supressão de uma finalidade, permite a superação de limites, pontuando a individualização e a liberdade.

Voltando novamente à ideia de modernidade, de crise, outro ponto a ser discutido é quanto ao que dizer já que muito foi dito, as palavras perderam sua ação poética. Verifica-se um repúdio à palavra, uma busca ao silêncio. A civilização ocidental tem em sua essência o caráter verbal, desde a gênese a palavra, o Verbo, foi tomado como determinante para a constituição humana, o ato discursivo está baseado na linguagem, em como as palavras estruturam-se e representam a realidade e a experiência.

Entretanto, não sabemos, ou melhor, não fomos acostumados à falta da palavra, ou ainda, ao silêncio, que seria, segundo uma tradição oriental, a linguagem sublime e exata, uma energia da realidade intelectual e sensorial que rompe e/ou tenta romper com as muralhas da linguagem quanto mais se busca a sua profundidade. De acordo com Steiner (1988), a crise dos recursos poéticos começou no final do século XIX, numa tentativa de recuperação do caráter fluido e provisório da língua, tenta-se devolver à palavra o seu encantamento e é pelo inaudito que se começará a buscar a forma mágica da linguagem.

O poeta moderno utiliza as palavras com uma notação particular, muitas vezes, a simplicidade e a coloquialidade nelas apresentadas são para expressar ideias e sentimentos complexos. Consequentemente, a representação que a palavra antes tinha foi perdida para o silêncio.



Falar, assumir a privilegiada singularidade e solidão do homem no silêncio da criação, é perigoso. Falar com força máxima da palavra, assim como o faz o poeta, é sumamente perigoso. Assim, até mesmo para o escritor, talvez mais para ele do que para outros, o silêncio é uma tentação, um refúgio quando Apolo está por perto. (STEINER, 1988, p. 58).

O silêncio começa então a ser a luz, o esplendor ao alcance, quando a língua é levada ao limite. Tem-se a impressão de que o cessar da palavra não representa a escuridão, mas o começo de uma grande luz. O repúdio inicial é o avanço a uma linguagem inaudita, o poeta começa a buscar refúgio na mudez, pois ao lhe faltar as palavras, há uma ascensão, o seu discurso torna-se absoluto não pelo que foi dito, porém pelo não dito. “Na maior parte da poesia moderna, o silêncio representa as exigências do ideal: falar é dizer menos”. (STEINER, 1988, p. 68)


Nesse sentido, verifica-se que o silêncio está na e entre a palavra, constitui-se a ventilação entre um fonema e o outro, uma sílaba e outra. Os silêncios são elementos extremamente relevantes no jogo de dizer e não-dizer tão atual nas poéticas modernas. “Não é por antever ou apontar aquilo que falta, mas por transformar-se no terreno ou no interregno dessa falta. A poesia é aquilo que falta” (SISCAR, 2008, p. 217). É o silêncio, a tensão, a crise.

### **Apontando a crise poética: *O roubo do silêncio de Marcos Siscar e Mais espesso que a água de Luís Quintais***

Há uma tendência na poesia moderna, como mencionado anteriormente, a um fazer literário relacionado à crise, a uma constante tensão entre a tradição e a modernidade, entre o dito e o não-dito, além de uma composição que oscila entre a poesia e a prosa, demonstrando bem a oscilação poética vigente. A partir desses elementos elencados e percebendo que o afastamento do trabalho da linguagem reflete uma singularidade na experiência com esta mesma, tentar-se-á localizar algumas tensões, ou mesmo, diálogos e ressonâncias entre as poesias de Marcos Siscar e Luís Quintais, que perpassam as diversas tendências poéticas brasileira e portuguesa na atualidade.

Para o poeta brasileiro, a poesia está em uma espécie de lugar privilegiado da crise, pois dela alimenta-se, vive e sobrevive. Seus poemas expressam e dramatizam a tensão recorrente num processo contínuo de transformação de tal forma que não se estabilizam.





“A escrita do poema é uma procura, uma deambulação, delineando uma espécie de movimento *autopoietico* – o poema que, ao mesmo tempo em que se faz, busca criar o pensamento que, em mão dupla o torna possível”. (MALUFE, 2012, p. 4).

A poesia de Quintais reflete a relação estabelecida entre a linguagem e o preenchimento dos vazios nascidos na modernidade. Refere-se a uma impossibilidade da linguagem conseguir preencher e dizer o mundo, e é justamente fazendo um retorno a ela mesma pela atividade poética que se é possível dizer algo, tentando, assim, preencher tais lacunas e espaços.


Compreende-se que tanto o poeta brasileiro, Marcos Siscar, e o português, Luís Quintais, partem da dualidade e da tensão apresentadas pela modernidade para tentar (ins)escrever uma poética que dê conta, pelo menos, da linguagem. Para tanto, e pensando numa aproximação pelo questionamento quanto à linguagem e quanto a uma escolha estrutural que tende ao poema em prosa, é que serão analisados alguns poemas ou trechos extraídos do livro *O roubo do silêncio* e *Mais espesso que a água* dos referidos poetas, respectivamente.

Em *O roubo do silêncio*, o que se é discutido de uma forma geral nos poemas é a necessidade de dar ao poeta a palavra, de dar uma espécie de poder ao poema para que possa figurar como poesia. Nesse sentido, é escolhido o silêncio como o elemento que não é decifrado, mas que diz muito. Compreende-se que é por meio da lacuna, do vazio provocado por este silêncio que as palavras transitam e tencionam-se num movimento para escapar à própria linguagem.

### **O roubo do silêncio**

[...] O silêncio é o sofrimento da palavra, quando a poesia do silêncio lhe é roubada. A vingança dos desapropriados é o barulho da prosa do mundo. Se eu pudesse falar, pegaria andorinhas em pleno vôo.  
(SISCAR, 2006, p. 19)

Nota-se quando da separação das palavras “sofrimento” e “andorinhas”, o silêncio é instaurado e há a tentativa de uma construção de significados como “sofri”, angústia da subjetividade apresentada e “mento”, ou recuperando o sentido anterior – menti – ou seja, aquele que mente sobre a própria palavra. Da mesma forma, ao subtrair o “an”, tem-se



“dorinhas”, uma espécie de dor diminuída, mas que alça voo, que quer fazer entendida. Nesse sentido, o próprio título da obra faz referência ao silêncio, ao roubá-lo o poeta tenta pelo verso restituir sua própria linguagem, aquela que se cala perante Apolo, pois senão estaria condenada à morte. Usurpando o silêncio, o poeta rompe as muralhas da linguagem, seu sentido começa a ser construído mesmo que em uma espécie de cintilação, numa tentativa de se fazer. Por outro lado, o silêncio é a voz que grita como a própria subjetividade do poeta, é o não-dito dito, é o enigma que possibilita a interlocução.

### **Díptico do silêncio**

[...]


2.

[...] O verbo se faz carne  
pelo silêncio. Minhas mãos fazem gestos de lavrador,  
cuja feroz agricultura me promete o esquecimento.  
(SISCAR, 2006, p. 21)

A partir do título do poema, percebe-se essa dualidade já que díptico refere-se a uma obra composta por duas partes, ou seja, o silêncio tem duas faces aquela que revela e a que não revela. A poesia, também, a face do poeta e do leitor. Dessa maneira, as mãos do poeta são comparadas às do lavrador, como aquele que tem que plantar para colher, e que por sinal, tanto a plantação quanto a colheita são árduas. Logo, ao destacar a poesia, pela linguagem poética, o que se tem é o esquecimento.

Há a tentativa de retorno à linguagem perfeita dos deuses, mas esta não é possível na modernidade, há uma crise, que revela o seu fracasso, o que se diz não é mais o dizível, estabelece-se a tensão, os versos sofrem oscilações, é necessário irritá-los, esticá-los, forçá-los a uma planura da prosa, ao *enjambement*. Para Agamben (1999), o uso do *enjambement*, e certamente da cesura criada no verso irritado, é que o mesmo é jogado para o abismo da poesia, seu ponto mais alto. À fissura, o próximo verso está fadado a uma nova interrupção, há um processo de escrita interrompida, asfixiada.

Outra característica recorrente em sua obra, que também é verificada n' *O roubo do silêncio*, é uma tendência ao uso da primeira pessoa. Há um jogo poético que é intensificado pela construção de imagens visuais constantemente tensionadas pelo ponto de vista de uma impessoalidade e a do sujeito da poesia. Dessa tensão nasce uma confusão entre o exterior e o interior que acaba vinculando-se a um *nós*. Há uma coadunação entre



a experiência particular do sujeito poético a da história sociocultural brasileira, refletindo, numa duplicidade visual e de linguagem, a crise da contemporaneidade. Por isso, seus versos trilham como se estivessem à beira do abismo, entre a segurança e a insegurança, permeiam “os limites do discursivo e o antidiscursivo, a palavra e a frase, o imagético e narrativo, o poético o prosaico”. (PEDROSA, 2013, p. 9)

### **Ficção de origem**

[...]

3.

[...] Esta é a última vez que me dirijo a você,  
literatura, à sua fala macia de puta, a seu morno ludí-  
brio, à sua verdade lúbrica. Deixaremos o antigo ve-  
lho procurando o norte de seu sul. [...]


(SISCAR, 2006, p. 33)

Verifica-se o uso da 1ª pessoa e que esta dirige-se a alguém, a princípio, o “me dirijo a você” parece ser o leitor, porém, seu direcionamento, pela última vez, é à literatura. Depois, vincula-se a um nós (sujeito poético e sujeito leitor), “deixaremos”, para tentar juntos dar uma direção à poesia, que parece perdida.

Ao pensar uma crise de verso, o poeta reflete não o fim do verso, mas uma poesia que se inscreve neste, pelo corte, pela cesura, pela hesitação, apontando para uma (in)compreensão da experiência poética na modernidade, justamente, porque não tem como se afastar da duplicidade. Segundo Pedrosa (2013), esse modo de crise da imagem, do verso, da poesia é a condição para o trabalho poético e crítico de Siscar e de outros autores que também trabalham com a problemática da linguagem e da subjetividade na modernidade e como ela articula-se e se vincula a um deslocamento entre a tradição e a contemporaneidade, em uma “contrariedade constitutiva”.

Partindo de um questionamento metalinguístico, desse sentimento de vazio – não só nas palavras, na poesia, mas no próprio poeta – conduz-se a uma reflexão sobre essa linguagem e questões referentes a ela como memória e história. Assim como a de Siscar, a poesia de Quintais transita nas oposições.

Da reflexão metafísica à política, da abstração à materialidade, da memória ao esquecimento, sua poesia situa-se nas fronteiras de oposições. Fronteiras entre tudo aquilo que poderia definir o sujeito



poético, de modo que os poemas revelam-nos uma identidade instável.  
(MOREIRA, 2013, p. 170)

Muitas de suas poesias são desenvolvidas a partir de uma descrição, marca da modernidade, como visto anteriormente, a partir da construção do poema em prosa. Entretanto, o caráter descritivo da prosa não se sobrepõe – e não deve – ao da poesia. Se a poesia de Quintais aponta para o esgotamento do novo, ela também não deixa de sugerir que é a partir da intersecção do velho com a diversidade que se poderá subverter o que já está instituído.

### **Depois da escrita**

Eu convoco o lugar onde ninguém está, onde o olhar é  
raro, e o ruído  
é a plana e fugaz vontade do pensamento.


Será esta a vertigem, o abandono *court* de ténis após as  
chuvas de uma tarde de maio,  
a linguagem mais branda de uma poça de água na  
imperfeita sintética superfície.

Eu começo depois da escrita, toda a escrita começa depois  
da escrita  
(QUINTAIS, 2008, p. 48)

Volta-se novamente aqui ao momento da crise – abandonar o velho para encarar o novo, quando o novo parece esgotado e até mais velho. Por isso, que o poeta começa depois da escrita, porque toda escrita começa a partir de uma anterior. Eis a tensão instaurada. Luís Quintais afirma que “a poesia é a única forma que nós temos de falar daquilo que não se pode falar, ou seja, a ideia de irrepresentável, o extermínio. Tem uma dimensão do irrepresentável que nós não podemos compreender.” (QUINTAIS, 2012, p. 207).

No tocante à percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita, apontada por Alves (2008), a poesia de Quintais tenta recuperar essas experiências e, por isso, pode ser definida por três momentos essenciais: o apelo, a espera e a errância, que culmina em uma “unidade” incompleta, ou melhor, por se completar.

A linguagem poética é uma tensão contínua entre o desejo de uma proximidade absoluta e a sua impossibilidade [...], pois a linguagem



poética tem consciência de que todo dizer é uma ilusão. O horizonte último do poema será então o silêncio, como lugar de origem onde está o indizível e o invisível. Mas, como num círculo, é também a partir daí, dessa origem, que o poema se lança para inscrever esse silêncio na linguagem. (ALVES, 2008, s/p)

Percebe-se, portanto, que o silêncio é o local do dito e do não-dito, a força da palavra é (re)acesa por este estado da linguagem e, portanto, ele é um processo dialético, de constante idas e vindas, para que assim a linguagem poética comece a ter consciência de si mesma, mesmo que se chegue a entendê-la como uma ilusão, cujo limite é o impossível ou a personificação da memória.

### **Um lugar improvável**

[...] Os teus olhos estariam presos à dadivosa entrega de que não há sequer rumor agora, isto se o pudesse recuperar agora. Vivo, vivemos todos, como se o mundo tivesse perdido a hipótese de bondade que tu arrastaste contigo para um lugar improvável a que eu chamo de memória.


(QUINTAIS, 2008, p. 61)

A linguagem poética encontra-se sempre em ruptura em Quintais, prestes a morrer. Além disso, o poema parece um solo infértil, cuja linguagem permanece muda, ou em alguns estados mais avançados, em uma espécie de gaguez. Não há uma fluência de indicação de vida, a palavra tenta se projetar em pequenos ruídos ou no indizível, por isso, que “mais espesso que a água” está o sangue, elemento vital, mas quando expelido, jorrado da garganta do poeta, tende à morte. Tem-se assim a complexa poesia quintasiana, em que a linguagem experimenta a eterna melancolia de vida e de morte.

### **Gaguez**

Todas as línguas do mundo se sujaram.  
fomos condenados à gaguez triunfa.  
pela qual procuramos ainda dizer  
o que nos foi recusado.

Na mínima dor colhemos  
os frutos que alimentam o nosso sangue,  
a corrente que nos prende  
à furiosa mente.



A metáfora da alma  
Será ainda a melhor dádiva  
Deste corpo tão eficiente e tão pobre.  
Assim nos saciamos.  
(QUINTAIS, 2008, p. 16)

Em ambas linguagens poéticas aqui retratadas, verifica-se uma poesia que conflui entre o interno e o externo, colocando a palavra como o caminho e o abismo da projeção do poema. A palavra já não encontra lugar neste, há um deslocamento constante, por isso, percebe-se sua defasagem, a tendência a se silenciar. Outra característica recorrente nos poetas analisados é como a poesia narrativiza-se, ou melhor, como é dado ao poema um tom prosaico, o verso irritado busca uma nova experimentação.


Apesar das palavras estarem gastas e colocadas em segundo plano pelas imagens, é pela simplicidade aparente da forma e do conteúdo que os poetas aproximam-se do leitor, fazendo-os perceber ou, pelo menos, ver a palavra e dar uma atenção a ela. Há, ainda, uma tendência a focalizar a perda de sentido e a indiferença no mundo e como estes perambulam na forma e no conteúdo. A própria linguagem poética demonstra esta tensa relação em que a poesia precisa dizer algo, ser capaz de alguma coisa.

A poesia da atualidade reflete, portanto, a dúvida, a inconstância, a necessidade de se expressar, de sentir-se inserida, mas como? Se a linguagem não é mais precisa, se o poema está em crise, o que se tem são certas incertezas ou incertezas certas e ambas. “O fato é que o sentido poético está, como sempre, na linguagem. Desse modo, o trânsito da poesia [...] não extrapola a si própria, e nisso reside a angústia, seu *angst*. Mas também sua possibilidade de existir no mundo, não como reflexo, mas como exercício de alguma liberdade”. (MAFFEI, 2009, p. 151)

### **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovias, 1999. Disponível em <<http://copyfight.me/Acervo/livros/AGAMBEN,%20Giorgio%20-%20Ide%CC%81ia%20da%20prosa.pdf>> Acesso em setembro de 2014.

ALVES, Ida Ferreira. *Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. USP –



São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008. Disponível em <  
[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/IDA\\_ALVE  
S.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/IDA_ALVES.pdf)> Acesso em setembro de 2014.

GOULART, Rosa Maria. *Escritas breves: o poema em prosa*. Forma breve 2, 2004, p. 11-17. Disponível em <  
<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/viewFile/175/147>> Acesso em julho de 2014


MAFFEI, Luiz Cláudio de Santana. *Da memória ao mais duro presente, como se move a poesia de Luís Quintais*. Revista Diadorim. UFRJ, vol. 5, 2009. Disponível em <  
<http://www.revistadiadorim.letas.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/174/181>> Acesso em setembro de 2014.

MALUFE, Annita Costa. *A poesia-em-crise ou a indecisão da forma*. Revista FronteiraZ. São Paulo, n. 8, julho de 2012. Disponível em <  
<http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/ConvidadoAnnitaCosta-versaofinal.pdf>> Acesso em setembro de 2014.

MOREIRA, Deyse dos Santos. *A inútil poesia: breve análise da poesia de Luís Quintais*. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, vol. 5, n. 11, novembro de 2013. Disponível em [http://www.uff.br/revistaabril/revista-11/010\\_Deyse%20dos%20Santos%20Moreira.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-11/010_Deyse%20dos%20Santos%20Moreira.pdf)> Acesso em setembro de 2014.

PAIXÃO, Fernando. *Poema em prosa: problemática (in)definição*. Revista Brasileira. Fase VIII. Ano 2. N. 75. Abr.mai.jun/2013. Disponível em <http://www.academia.org.br/abl/media/Revista%20Brasileira%2075%20-%20PROSA.pdf> Acesso em julho de 2014.

PEDROSA, Célia. *A resistência, o irresistível e a poesia em crise de Marcos Siscar*. Signótica. V. 25, n. 1, p.1-19, jan./jun. 2013. Disponível em <  
<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/25714>>. Acesso em julho de 2014



PIRES, Antônio Donizeti. *Poema em Prosa e Modernidade Lírica*. Revista Texto Poético, vol. 4, 2007. Disponível em <  
<http://www.revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/viewFile/175/176>. Acesso em julho de 2014.

QUINTAIS, Luís. *Mais espesso que a água*. Lisboa: Cotovias, 2008.

QUINTAIS, Luís. *O mundo já acabou, e agora o que fazer?* Entrevista concedida a Deyse dos Santos Moreira. Abril. Vol. 4, n. 8, p. 207-212. Abr. 2012. Disponível em [http://www.uff.br/revistaabril/revista-08/013\\_Deyse%20dos%20Santos%20Moreira.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-08/013_Deyse%20dos%20Santos%20Moreira.pdf) Acesso em setembro de 2014.

SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. In: MALCOLM, Bradbury; MC FARLAINE, James. *Modernismo - Guia Geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 254-262.

SISCAR, Marcos. *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (org). *Subjetividades em devir – estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 209-218

STEINER, George. O repúdio à palavra. In: \_\_\_\_\_. *Linguagem e silêncio*. Ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 30-54.



**TEOLINDA GERSÃO, CONTADORA DE HISTÓRIAS**  
Orivaldo Rocha da Silva (Universidade Presbiteriana Mackenzie)<sup>1</sup>

**Resumo:** O propósito deste estudo é destacar a mudança de rumo observada na produção de Teolinda Gersão, autora portuguesa contemporânea. Tal mudança tem como marco a obra *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995), cronologicamente, a quinta incursão da autora ao gênero romance. A partir desta obra, então, é possível considerar que a autora assume certa vocação de *contadora de histórias*, o que se reflete em um trabalho de escrita que passa a priorizar, sobretudo, o gênero da narrativa curta. Para ilustrar tal vocação que estamos associando a Teolinda, serão tecidos breves comentários analíticos que tiveram por base o conto *A Velha*, do livro *Histórias de ver e andar* (2002).

**Palavras-chave:** histórias; leveza; Teolinda Gersão

*Em memória de M., infatigável contador de histórias*

Os anos seguintes à revolução de 1974 coincidem com um período produtivo na produção romanesca portuguesa com o surgimento de uma inspiradíssima leva de novas obras. Tal fenômeno pode auxiliar no entendimento do predomínio das formas em prosa versus as formas em poesia no que se refere à preferência do público leitor. Se a poesia, por desvencilhar-se da censura, fora importante para a formação de um pensamento revolucionário, a prosa, após a abertura, pode voltar à cena para articular, pela narrativa, a compreensão de toda uma época. Seguramente, um acontecimento da relevância de uma revolução pode exercer a função de elemento motivador para as diversas áreas de atuação humana, influenciando, marcadamente, a produção artística e, mais especificamente, a literatura. Nos termos de Eduardo Lourenço, “fracassadas ou vitoriosas, as revoluções são grandes consumidoras de imaginário activo” (*Literatura e Revolução*. In: *Colóquio/Letras* (78), Lisboa: mar 1984. p. 7-16).

Nesse contexto, a escritora portuguesa contemporânea Teolinda Gersão, em seu primeiro romance *O Silêncio* (1981) foi logo reconhecida pela crítica e agraciada com o Prêmio de Ficção do Pen Clube, distinção que voltaria a ser concedida a outro romance seu de 1989, *O Cavalo de Sol*. Naquela obra de estréia, a autora já trabalhara com certos temas

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras na Universidade Presbiteriana MACKENZIE (UPM) – SP – Brasil, Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). *Email:* orocha@uol.com.br.

que serão revisitados, de uma forma ou de outra, nos demais romances: a casa, a mulher e a linguagem (a escrita). Outra temática, talvez menos perceptível do que as citadas, é a da História, ou a de uma particular concepção de História, uma vez que Teolinda reserva apreço maior às histórias pessoais em combinação e entretidas com os dados factuais coletivos, numa espécie de negação da própria perspectiva histórica tomada isoladamente.

Coerente com isso, a questão da crise da linguagem é como que uma marca dos universos narrativos de Teolinda em seus dois primeiros trabalhos, *O Silêncio* (1981) e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982) que apresentam também aspectos de experimentação lingüística potencializados em *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), obra identificada pela autora como “diário” na própria folha de rosto, mas que em verdade não permite ao leitor classificá-la tão facilmente assim, por conta de sua complexa heterogeneidade.

A respeito de *O Cavalo de Sol* (1989) é possível observar uma preocupação por imprimir, à sua estrutura, uma menor fragmentação e, conseqüentemente, uma mais acentuada linearidade, em comparação ao que se tem nas três obras anteriores.

*A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995) foi a quinta incursão de Teolinda Gersão ao romance, sem considerar sua produção de literatura infantil. De imediato, o que difere nesta obra em relação aos romances anteriores da autora é a sua organização: a leitura de seu índice apresenta uma divisão em 24 capítulos, devidamente titulados. O que se encontra nos dois primeiros romances – *O Silêncio* (1981) e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982) – é uma divisão por blocos numerados e, em *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), como é próprio do gênero “diário”, os fragmentos são encimados unicamente pelo dia da semana e do mês. Apenas em *O cavalo de sol* (1989) é que as suas quatro partes são identificadas, assim mesmo não se prestando a revelar maior detalhamento. Sem grandes aprofundamentos, então, parece viável considerar que a obra de 1995 apresenta uma estrutura narrativa seriada e que guarda semelhanças, por exemplo, com o gênero dos chamados *romances de folhetim*. Senão, vejamos.

Conforme mais acima já destacamos, de modo diverso ao que se observa na produção anterior da autora, temos, do ponto de vista da estrutura do romance, a

delimitação de 24 capítulos, devidamente titulados, e que proporcionam à leitura um efeito marcante de continuidade, servindo o final de um segmento para deixar em suspenso a matéria narrada, para retomá-la no segmento seguinte. A própria titulação de alguns dos capítulos reforça tal procedimento seriado, como é possível avaliar na leitura dos títulos dos capítulos 6 e 7: “6 – Chegada inesperada de um francês”; “7 – Onde se repete, para a ver melhor, a chegada do francês”. Tal artifício utilizado na titulação dos capítulos, então, parece estar em sintonia com o conceito do *feuilleton* francês que dá conta de “[...] um espaço regular inferior das páginas de jornais, preenchido sobretudo por longos romances publicados como séries”<sup>2</sup>.

Cumpram ainda destacar que em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, a aparente estrutura associada ao folhetim cumpre igualmente a relevante função de servir de suporte dos mais adequados para o acolhimento das diferentes versões propostas para uma mesma narrativa, o que se atesta nos capítulos 6 e 7 mais acima aludidos, cujo segmento coesivo é assim enunciado: “É talvez o momento de contar outra vez a história, disse Inácio” (GERSÃO, 1995, p. 67). Nessa nova versão para algo que acabara de ser contado no segmento anterior, temos a história da chegada de um estrangeiro – um francês – à Vila. Esse estrangeiro, de modo absolutamente inesperado, se casará com a filha mais velha da *Casa*, Maria do Lado. Não é fortuito, portanto, que o anúncio da chegada do estrangeiro aconteça no fim do capítulo 5, o que reforça uma vez mais o aspecto de folhetim de que se veste o romance.<sup>3</sup>

O capítulo 7 da obra retoma e amplia a matéria narrada, introduzindo Filipe, o francês, o futuro marido da filha mais velha da *Casa*, Maria do Lado. A vertiginosa proliferação de histórias (uma das marcas mais fortes deste romance) vai inserindo, sem maiores detalhamentos, personagens que em muitos momentos são descritos brevemente ou nem isso, sendo postos apenas na ordem do que é narrado e funcionam, para o leitor, como

---

<sup>2</sup> CEIA, Carlos: s.v. Folhetim. In: *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Coord. De Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em :<http://www.edtl.com.pt>, Acesso em: 12 jan 2014.

<sup>3</sup> No que tange à estrutura encaixada e aberta, cumpre esclarecer, no entanto, que o aspecto folhetinesco não é característico do romance, mas da novela, sua antecessora formal. Segundo Massaud Moisés (“A criação literária”, 1977, pág. 156), no decurso do século XIX, proliferaram as intermináveis novelas de folhetins, que eram estampadas semanalmente nos jornais e depois reunidas em volume. Algumas vezes, a garantia de acolhimento por parte dos leitores, e sobretudo das leitoras, fazia que as editoras lançassem as novelas diretamente em livro, em vez de fragmentá-las em capítulos semanais ou quinzenais.

elementos de composição a tornar um pouco mais complexa a amarração efetiva das histórias.

Importa, nesse ponto, como já o fizemos (SILVA, 2015, p. 20) lançar a hipótese de que o ato de contar as histórias é, de fato, o que há de relevante para o que denominamos como *concerto de múltiplas vozes* que se presta a narrar e a ser interrompido, e de novo retomar a palavra e recontar o que já fora narrado antes, e acrescentar um ponto novo mais adiante, ainda que seja apenas por invenção.

Podia ser assim, disse Januário: Ele ia contando, mas cada um podia interromper quando quisesse. Pegava na palavra, e prosseguia. Era um bom treino da memória, concordou Horária, que chegara entretanto da cozinha. [...] E não tinha importância se em algum momento inventasse. Não tinha importância se aqui e ali inventassem, disse Inácio. Mas só se não se lembrassem de outros dados. Porque o interesse das histórias era avivar a memória, mantê-las na cabeça, [...] (GERSÃO, 1995, p.58-59)

Partindo, portanto, das breves considerações acima elencadas, o propósito deste estudo é o de destacar a mudança de rumo observada na produção de Teolinda Gersão, mudança essa que tem como marco justamente a obra *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995). A partir desta obra, então, é possível considerar que a autora assume claramente certa vocação de *contadora de histórias*, o que se reflete em um trabalho de escrita posterior que prioriza, sobretudo, o gênero da narrativa curta.

Com o intuito de ilustrar tal vocação que estamos associando a Teolinda, também serão tecidos alguns comentários analíticos que tiveram por objeto o conto *A Velha*, parte integrante de seu livro de 2002, *Histórias de ver e andar*.

Iniciemos pelo texto da contracapa do livro de 2002:

Histórias de ver e andar foi o nome dado pelos árabes às narrativas de viagem, épocas de descobrir mundos. Mas não é necessário ir longe para mudar de horizonte: o desconhecido mora ao lado, e também dentro da nossa porta. Reconhecê-lo – ou não – depende do modo de ver. E do modo de andar. (GERSÃO, 2002)

Já na obra de 1995, a epígrafe eleita (e reproduzida também como epígrafe deste trabalho) presta honras a certo “M.”, *infatigável contador de histórias*. Uma das virtudes daquele que se propõe a contar histórias, com base no texto da contracapa acima aludido, pode ser considerada como a de proporcionar a descoberta de novas paragens, de permitir o acesso a universos ou horizontes que terão a capacidade de impressionar nossa sensibilidade por meio do recurso da novidade, do frescor, que podem estar a fazer morada não apenas em lugares distantes, mas também muito próximos a nós: bem ao lado de nossas portas ou dentro dos nossos espaços.

É assim que um universo aparentemente desprovido de interesse imediato passa a ser objeto de descoberta e encantamento quando o leitor percorre os parágrafos e alcança o final da prosaica narrativa *A Velha*, a sexta narrativa do livro de contos *Histórias de ver e andar*.

A afirmação que abre a narrativa apenas dá conta do estado de felicidade (ou melhor, de extrema felicidade) de uma velha. Nada lhe faltava e isso não deixava dúvidas de que desfrutava de uma boa vida. Ocorre que os componentes dessa *boa vida* são, para se dizer o mínimo, singelos ao extremo, desprovidos de materialidade, de concretude, de peso: o encontrar de um lugar vago num banco de jardim a meio termo entre o sol e a sombra; o eléctrico no qual embarcara e que não estava demasiadamente cheio; o cumprimento matutino tão carregado de simpatia a ela dirigido pelo padeiro; o ato do empregado da mercearia de conversar acerca de nova marca de café... É possível considerar, então, que para alcançar uma boa vida, segundo os parâmetros da velha, bastava a acumulação de componentes associados à simplicidade, à *leveza*.

Se pensarmos, pois, que a protagonista inominada dessa narrativa é identificada pura e tão somente como a *velha*, poderemos, talvez, avaliar que a questão do tempo e da passagem do tempo parece ser aspecto relevante para alguém que deve estar a colecionar perdas: a da presença dos filhos e dos netos, a da visão perfeita, a da saúde, a da existência dos amigos e a da sua própria, já que se trata de uma pessoa com idade avançada:

Escrevia de vez em quando aos filhos e aos netos, mas poucas vezes, porque percebera que eles não tinham tempo de ler as cartas. [...] Claro

que muitas coisas ela tinha perdido com os anos, em parte os olhos e muita da saúde. Mas sobretudo pessoas. O Jacinto, antes de mais, e depois praticamente todos os amigos, e a família da sua geração. Durante anos afligira-se, de cada vez que riscava mais um telefone na agenda e via os nomes diminuírem a passos largos. Até que finalmente só restara ela. (GERSÃO, 2002, p.78-79)

Em outros termos: o horizonte próximo da morte é parte integrante do desfecho da protagonista nesta narrativa de Teolinda Gersão. A velhice, a solidão, as perdas, a extinção. Em lugar de leveza, como mais atrás aludimos, poderíamos ser levados a pensar numa história povoada de indícios que emprestariam à matéria narrada certo tom mais que melancólico, carregado de peso, de concretude, ainda que expresso por meio do prosaísmo de uma narrativa aparentemente desprovida de interesse imediato justamente pela singeleza do que se propõe a narrar.

Nesse ponto, parece oportuno convocar Italo Calvino e suas *lições americanas* (estamos nos referindo, é claro, à obra *Seis propostas para o próximo milênio*), uma vez que estamos a tratar, ainda que sumariamente, de um dos cinco valores literários por ele eleitos e que mereceriam ser levados para o então século XXI que se avizinhava: a *leveza*.

Nos termos de Calvino:

[...] no mais das vezes, minha intervenção se traduziu por uma subtração do peso; esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; esforcei-me sobretudo por retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem. (CALVINO, 1990, p. 17)

Em certo sentido, a produção mais recente de Teolinda Gersão parece estar a realizar um trabalho similar ao proposto por Calvino: ao despir o tecido narrativo de sua concretude, de seu peso, Teolinda tece histórias singelas, carregadas de leveza. *Histórias de ver e andar*; histórias de *prantos, amores e outros desvarios*. Histórias de vidas.

Teolinda Gersão, contadora de histórias.

## Referências bibliográficas

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio – lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GERSÃO, Teolinda. *A Casa da Cabeça de Cavalo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

\_\_\_\_\_. A Velha. In: *Histórias de ver e andar*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002. p. 71-83.

SILVA, Orivaldo Rocha da. *Isto e aquilo: o jogo das histórias em A Casa da Cabeça de Cavalo, de Teolinda Gersão*. 148p. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2015.



## FIGURAÇÕES DO TEMPO EM “AINDA É TEMPO” E “COMO É NATURAL”, DE MÁRIO DIONÍSIO

Patrícia Resende Pereira (UFMG)<sup>1</sup>

**Resumo:** O intuito deste texto é discutir a relação que pode ser estabelecida entre dois poemas do português Mário Dionísio, “Ainda é tempo”, de *Dispersos no tempo*, e “Como é natural”, lido em *O silêncio voluntário*, ambos publicados na segunda edição de *Poesia incompleta*, de 1979. Para tanto, é preciso levar em consideração que o poeta, integrante do movimento neo-realista português, escreve ao longo dos difíceis anos do Estado Novo, informação que em muito tem condições de contribuir para se pensar os dois textos poéticos. É possível notar, nesse sentido, que o tempo nos dois poemas aparece de modo distinto, evidenciado pelos quase dez anos de diferença que se tem entre a escrita de ambos.

**Palavras-chave:** Mário Dionísio; poesia portuguesa; tempo.

### Introdução

Movimento literário presente ao longo dos difíceis anos do Estado Novo, o neo-realismo tinha como propósito denunciar a complicada situação em que se encontrava Portugal. Diante disso, o grupo tinha como princípio, segundo Rosa Maria Martelo (1998), encontrar no poeta alguém “capaz de reelaborar a sua relação com o mundo através da poesia, recorrendo a estratégias de aproximação que implicariam, *stricto sensu*, o eu na relação com os outros e, *lato sensu*, o texto na relação com o mundo” (MARTELO, 1998, p. 89). Seria, portanto, uma poesia muito voltada para o social, em uma tentativa de expor os acontecimentos ocorridos durante o regime opressor.

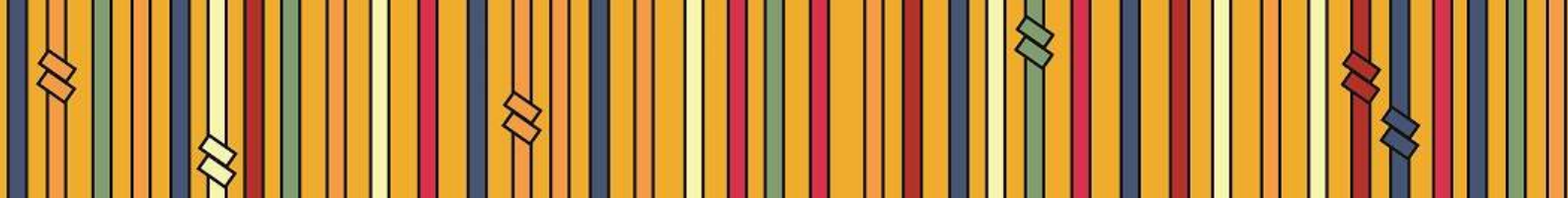
Esse princípio torna-se muito claro na poesia de Mário Dionísio, escritor português que comemora o seu centenário em 2016. Um dos principais idealizadores do movimento, o poeta explica seus propósitos no prefácio de *Casa na duna*, de Carlos de Oliveira, resgatado por Manuel Gusmão (1981), em *A poesia de Carlos de Oliveira*:

Eu insistia em que tal movimento não pretendia ser uma escola literária nem, muito menos – e por isso mesmo – um regresso ao realismo de oitocentos (daí o detestável ‘neo’) [...], mas qualquer coisa tão vasta e revolucionária como o Renascimento o fora nos tempos da gloriosa afirmação do mundo agora em decadência. Um renascimento em que cabiam todas as tendências, todas as escolas, todas as tradições e todas as inovações, tudo o que permitisse exprimir a nova mentalidade – no sentido mais vasto da palavra – em que tudo

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: patriciarpereira@gmail.com.





jogávamos (e jogamos): ‘a expressão, por mil maneiras como escrevi mais tarde e agora sublinho, ‘da realidade total em movimento’.  
(DIONÍSIO *apud* GUSMÃO, 1981, p. 19-20)

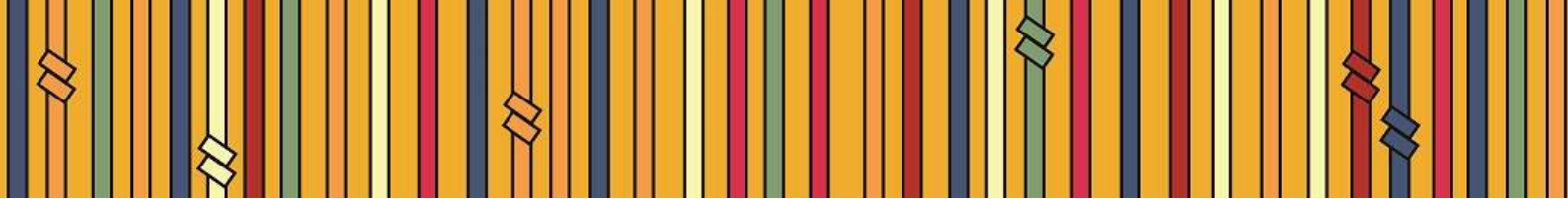
A proposta de se ter uma realidade total em movimento pode ser notada na poesia de Mário Dionísio. Assim sendo, este artigo tem como intuito investigar a maneira como o tempo é tema de reflexão nos poemas “Ainda é tempo”, de *Dispersos no tempo*, e “Como é natural”, lido em *O silêncio voluntário*, ambos presentes na segunda edição de Poesia incompleta, de 1979. Publicado em 1953, “Ainda é tempo” tem como ponto de partida uma perspectiva muito mais otimista do que “Como é natural”, escrito sete anos mais tarde, o que será discutido neste texto.

### **1 Ainda é tempo ou já é tarde: as mudanças proporcionadas pelo tempo nos dois poemas**

Em “Ainda é tempo”, o sujeito encontra-se diante de uma difícil situação, como se faz notar os versos iniciais da primeira estrofe: “Das grandes praças desertas com cinzas fumegantes / dos patamares suspensos onde o pranto gelou / das esquinas do horror que minou continentes” (DIONÍSIO, 1979, p. 177). Nela, percebe-se que o poeta descreve quase um cenário de guerra, tamanha a desolação, verificada pelas praças desertas, ainda com a fumaça provocada pelo ataque direcionado contra a população. O pranto do povo chega, inclusive, a gelar a cidade, em meio ao terror capaz de contaminar todo o continente, o que possibilita que se pense que o conflito não é apenas local, mas mundial.

Nota-se, na mesma estrofe, contudo, que o sujeito, embora inserido em um ambiente pautado pelo terror, permanece com a esperança de que ainda há tempo para se resolver os conflitos, indicado pelos versos otimistas que encerram a primeira estrofe: “dissonante um sorriso / vem e cresce na noite / dissonante uma voz / voa e abre na noite / esta flor de surpresa Ainda é tempo” (DIONÍSIO, 1979, p. 177). Em meio ao ambiente de dor e desolação, um sorriso aparece, destoando de todo o resto. Pouco a pouco contamina o cenário, avançando pela noite. Ele é acompanhado por uma voz, também ela dissonante, que voa e, de surpresa, abre-se como as pétalas de uma flor ao avisar, ainda é tempo.

Ao inserir os versos em itálico, Mário Dionísio coloca em destaque a mensagem no meio de todo o restante do texto, de modo que chame a atenção do leitor. Dessa



maneira, embora esteja em um cenário de destruição, o poema tem como ponto de partida indicar que, ainda assim, dá tempo para modificar tudo o que se tem. No entanto, não é esta a mensagem que pode ser verificada em “Como é natural”, publicado sete anos depois de “Ainda é tempo”. Mais breve do que o anterior, o poema, escrito em 1960, apresenta ao longo de todos os seus versos certo pessimismo, como se vê em seus primeiros versos:

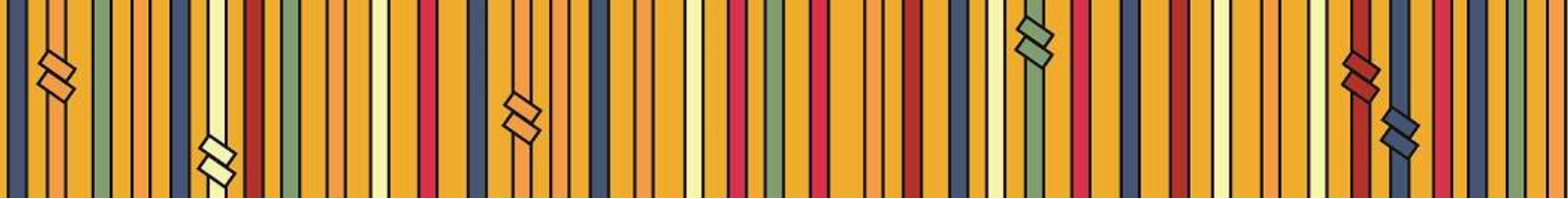
Vão longe os anos de intermezzo  
quando a brisa indolente passeava  
doce esperança à flor dos lábios mudos

Se uma folha caía se um rumor  
brando acordava o silêncio mal represo  
quanto alarme no ar de flores coberto  
(DIONÍSIO, 1979. p. 249)

Percebe-se, assim, que o movimento proposto em “Como é natural” é bastante diferente do que se tem em “Ainda é tempo”. Isso porque, no primeiro poema, Mário Dionísio apresenta, ao longo de todas as estrofes, uma situação difícil, com morte e destruição, mas que, aos poucos, a esperança renasce e instiga o povo a ir à luta, uma vez que ainda é tempo. Já em “Como é natural”, ao contrário, o poeta prefere lembrar-se dos bons tempos, que “vão longe” como anuncia o verso inicial.

Este período não é necessariamente tranqüilo, como poderíamos supor, já que há ainda a necessidade de luta. Em razão disso, o tempo em questão é considerado no poema como “anos de intermezzo”, termo frequente nos espetáculos de música quando se tem, conforme Henrique Autran Dourado (2004), uma pequena apresentação artística entre os atos de uma ópera. Pode-se ver, assim, que o tempo ao qual o poeta recorda se trata de um período curto, praticamente um intervalo, algo, por si só, marcado pela brevidade. Além de breve, os anos entreatos foram marcados por uma brisa indolente, ou seja, considerada apática, que dava esperança ao passar pelos lábios da população, que permanecia em silêncio.

Contudo, mesmo com a população em silêncio, a estrofe seguinte avisa que o simples ato do cair de uma folha já era, então, capaz de fazer com que o povo se movimentasse para modificar a situação, pois o silêncio que se tem estava “mal represo”. Portanto, o sujeito relembra, em “Como é natural”, a forma como o povo,



aparentemente em silêncio, estava disposto a lutar por dias melhores. Essa característica, todavia, não mais pode ser notada, como indica a última estrofe, fortemente marcada pelo pessimismo. Ao olhar o relógio, talvez para ver se *ainda é tempo*, o sujeito depara-se com um fantasma, que avisa: “E um fantasma lá dos fundos do quadrante / Sorri-me com tristeza e diz É tarde / Talvez já seja muito tarde” (DIONSÍSIO, 1979, p. 249).

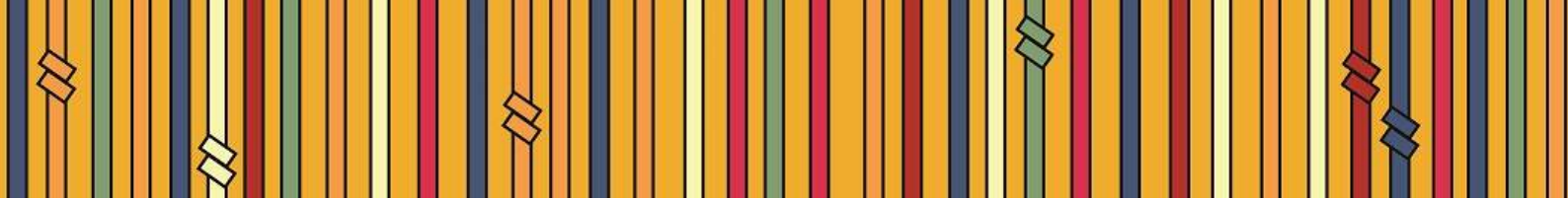
Ao colocar um fantasma para fazer a constatação de que não há mais tempo para mudar o presente e o futuro, o poema indica que o tempo passado, quando a população deixava o silêncio para lutar, não mais existe. Nesse cenário, não se tem mais tempo para reverter a situação e o silêncio agora é permanente, sem ter alguém que lute pelo povo. O fantasma, figura que remete ao passado, indica que o tempo de luta ficou para trás, superado, morto e que agora só resta um espectro dele, que, triste, alerta que o tempo de mudança já passou.

Observa-se, também, que os versos “Sorri-me com tristeza” indica certa resignação por parte do fantasma, o que termina por contrastar muito com o tom adotado em “Ainda é tempo”, pois ali se tem quase uma convocação do povo para a luta. Em “Como é natural”, a luta não é convocada, já que o fantasma, assim como o sujeito do poema, está resignado diante da realidade, talvez cansado demais para tentar reverter o que se tem.

## **2 E ao lado dessa mão, outras mãos: sentido de coletividade nos dois poemas**

Nos dois poemas, a população sofre forte opressão, o que, em “Ainda é tempo”, serve para incitar o povo a lutar por mudanças e, em “Como é natural”, apenas para tornar o sujeito ainda mais apático. É preciso destacar, com relação ao movimento neo-realista, que sua tentativa de denunciar a realidade é acompanhada da reflexão sobre a relação estabelecida entre o opressor, a classe mais favorecida economicamente e socialmente, e o oprimido. Acerca disso, ao discutir *Uma abelha na chuva*, escrito por Carlos de Oliveira, a pesquisadora Maria Alzira Seixo (1986) enfatiza que o livro pode ser compreendido como romance de opressão, uma vez que

No contexto literário taxinómico em que normalmente se insere – o do movimento neo-realista – tal verificação pode parecer banal adentro de uma perspectiva habitual nas produções romanescas integradas nesse movimento, que considera fundamentalmente, nas suas mais puras realizações, a dialéctica do opressor e do oprimido entendida em



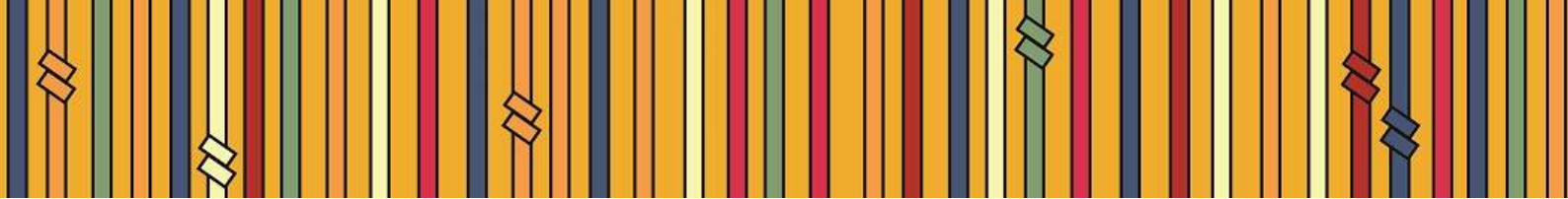
termos de relações sociais e económicas, sobretudo no campo do trabalho, expressa na oposição explorador versus explorado. (SEIXO, 1986, p. 93)

Embora a estudiosa esteja se referindo ao romance de Carlos de Oliveira, é possível perceber que as suas considerações também podem ser relacionadas aos dois poemas que servem de ponto de partida para a reflexão proposta neste texto. Nesse sentido, destaca-se a seguinte estrofe de “Ainda é tempo”, em que se tem a valorização do trabalhador, integrante da classe oprimida, aqui o grupo responsável por lutar contra a classe opressora e modificar a realidade:

Olha as tuas mãos  
quadradas e escuras  
enrugadas pisadas  
em que as lágrimas ardem  
E ao lado dessas mãos  
outras mãos e outras mãos  
igualmente pisadas  
igualmente pisadas  
estremecendo e dizendo avidamente *Ainda é tempo*.  
(DIONÍSIO, 1979, p. 178-179)

A estrofe em questão indica a união entre os trabalhadores, algo ligado à noção da coletividade supostamente necessária para tornar possível a mudança pretendida. Ao lado disso, em sua construção textual, pode-se ver que há o recurso que parte do micro para o macro, uma vez que, em seu início, concentra-se apenas em uma só pessoa, que, ao se deparar com as suas mãos “quadradas e escuras / enrugadas pisadas”, olha para o lado, enxergando “outras mãos e outras mãos / igualmente pisadas”. É ao olhar para o lado que o membro da classe oprimida enxerga o outro, aquele com quem divide sua situação.

A união dos oprimidos atinge o seu ápice na última estrofe, quando se nota quase uma convocação para que todos se juntem a favor de uma só causa: “Ó mão amiga que irrompes dos tijolos / rasgando a névoa hostil do desprezo e do risco / *Ainda é tempo*” (DIONÍSIO, 1979, p. 179). Diante disso, pode-se perceber que há, no final do poema, a realização da coletividade, em que todos os trabalhadores deixam de se dedicar ao trabalho, como indica “irrompes dos tijolos”, com o intuito de se rebelar contra a classe opressora, rasgando a “névoa hostil do desprezo e do risco”.



Assim sendo, percebe-se que em “Ainda é tempo” a classe oprimida termina por criar coragem para lutar contra o opressor, sendo o trabalhador o principal personagem para tornar possível o combate relatado no texto poético. Isso só foi possível com a união de todos, incitada pela crença de uma coletividade transformadora. Contudo, ao contrário do primeiro poema, em “Como é natural” não mais se tem o pensamento de grupo, especialmente do trabalhador. No texto poético, o sujeito está o tempo inteiro sozinho e, quando ganha companhia, esta é a do fantasma, personagem resignado diante de toda a situação.

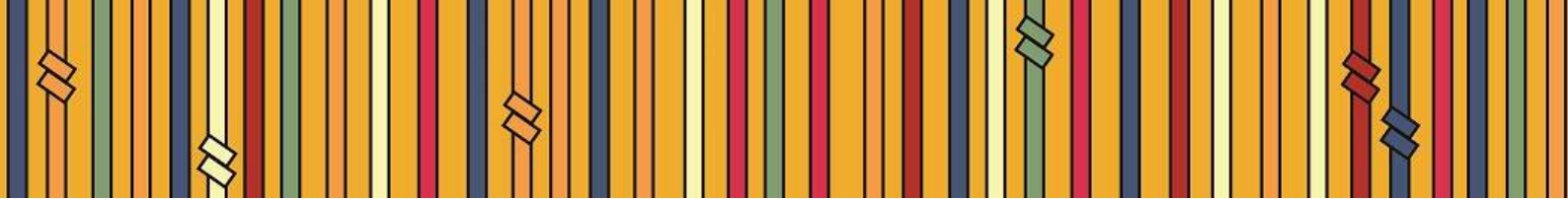
Pode-se notar que a solidão é sugerida nas seguintes estrofes, em que se percebe especialmente o tom pessimista adotado por Mário Dionísio em sua construção:

Vão longe os tempos de alvoroço  
De fronteira a fronteira imaginária  
Rara aventura agora impessoal  
Uma alegria alheia que hoje amarga

Dou corda a este velho relógio de parede  
Pesa-me o braço que levanto  
Do peso de outros tempos que desperto  
(DIONÍSIO, 1979, p. 249)

O sujeito encontra-se sozinho no poema, como indica os versos finais da estrofe: “Rara aventura agora impessoal / Uma alegria alheia que hoje amarga”. Nesse cenário, enquanto relembra os tempos de alvoroço, que vão longe, como destaca, o sujeito do poema avisa que a aventura, antes pessoal, tornou-se impessoal, o que se pode pensar que, diante dos acontecimentos, ele possivelmente não mais se identifica com aqueles com quem lutou – talvez porque não há mais se tenha a motivação para lutar. Ao lado disso, enfatiza-se que a alegria é considerada alheia, ou seja, algo que era de outro e não dele. Torna-se ainda mais complicada a situação ao se pensar que, hoje, a alegria alheia torna-se amarga, o que pode indicar certo ressentimento por parte do sujeito.

Na estrofe a seguir, o poema apresenta o instante em que se dá corda no relógio da parede, ação que termina por pesar o braço, cansado já “Do peso de outros tempos que desperto”. Percebe-se que todo o movimento está no singular, indicando que a reflexão é feita apenas pelo sujeito e não pela coletividade, característica fortemente presente em “Ainda é tempo”. Quem desperta o peso de outros tempos é o sujeito, uma só pessoa, e



o pesar que essa ação acarreta não é compartilhada com mais ninguém, particularidade que torna a situação apresentada pelo poema ainda mais solitária.

Não mais se tem, portanto, o senso de coletividade em “Como é natural”, tendo em vista que o personagem em ação está sozinho e não mais compartilhando seus sentimentos com os outros.

### **Considerações finais**

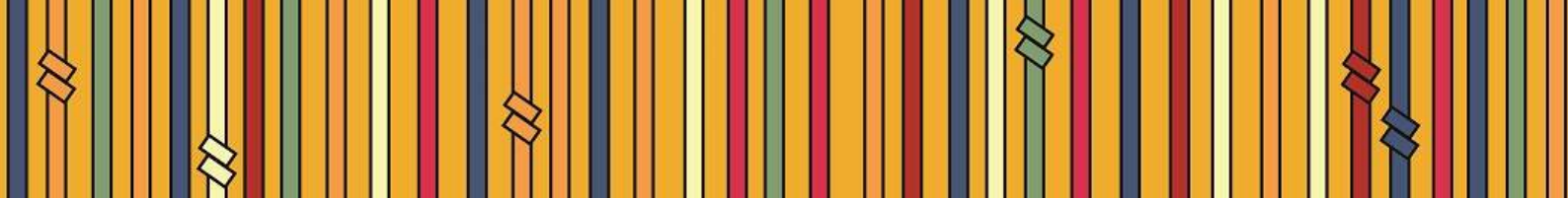
Diante do que foi investigado neste texto, é possível concluir que em “Ainda é tempo” Mário Dionísio apresenta um poema muito mais otimista com relação ao futuro, e ao próprio tempo, do que acontece em “Como é natural”. No primeiro texto poético, embora se tenha uma cidade imersa em problemas, é possível ver que há a esperança de reverter a situação, uma vez que em todas as estrofes se tem, em destaque, a mensagem de que ainda é tempo.

O mesmo, contudo, não acontece em “Como é natural”, no qual o sujeito, sozinho, se depara com a impossibilidade de se modificar a realidade. Acompanhado apenas por um fantasma, figura que aceita, com resignação, os problemas, o personagem do poema é avisado de que é tarde para se modificar qualquer coisa. O fato de o sujeito estar sozinho, ressalta-se, também representa uma diferença na construção dos dois poemas aqui em pauta. Enquanto em “Ainda é tempo” a classe oprimida, indicada pelos trabalhadores, se une para reverter a situação, em “Como é natural” o sujeito está sozinho, acompanhado apenas pelo fantasma de um passado de luta, que, desanimado, avisa que não mais há tempo para mudanças.

### **Referências**

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

GUSMÃO, Manuel. *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação, 1981.



SEIXO, Maria Alzira. “Uma abelha na chuva: do mel às cinzas”. In: SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

DIONÍSIO, Mário. Dispersos no tempo [1953]. In: DIONÍSIO, Mário. *Poesia incompleta*. 2ª edição. Sintra: Publicações Europa-América, 1979. p. 177.

DIONÍSIO, Mário. O silêncio voluntário [1960]. In: DIONÍSIO, Mário. *Poesia incompleta*. 2ª edição. Sintra: Publicações Europa-América, 1979.

MARTELO, Rosa Maria. “Directrizes críticas e direcções do Neo-realismo poético”. In: MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998.

## UM NÓ SEMÂNTICO TRESPASSA A BIC PRETA: CENAS DE ESCRITA NO ÚLTIMO HERBERTO HELDER

Roberto Bezerra de Menezes (UFMG)<sup>1</sup>

**Resumo:** As reflexões aqui desenvolvidas nascem do atrito salutar provocado por dois textos de Rosa Maria Martelo: “Cenas de escrita (alguns exemplos)” e “Alguém, ninguém, algo escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder)”. Mais específica que a noção de metapoesia, a cena de escrita se dá na encenação do ato de escrituração, revelando de modo imagético *onde* e *como* esse ato se dá. Partimos da discussão proposta por Martelo e recolhemos exemplos nos últimos livros que o poeta publicou em vida: *A faca não corta o fogo* (2008, 2009), *Servidões* (2013) e *A morte sem mestre* (2014), reunidos posteriormente no volume *Poemas completos* (2014).

**Palavras-chave:** Herberto Helder; Cenas de escrita; Rosa Maria Martelo

De 2009, ano em que sai a segunda versão de *A faca não corta o fogo*, conjunto de poemas que nunca teve edição sem coexistência com os poemas anteriores do autor — em 2008, precedido de uma súpula, em 2009, atado aos conjuntos anteriores sob o título *Ofício cantante – poesia completa*, em 2014, nos *Poemas completos* —, temos notícia do ensaio “Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2º milênio (preparativos)”, de Manuel Gusmão, editado na revista *Diacrítica*. É na parte final desse incontornável ensaio que encontramos a primeira referência à ideia de *cena de escrita*, tendo em vista as datas de publicações (GUSMÃO, 2009; MARTELO, 2010, 2011). É verdade que Gusmão não desenvolve as potencialidades do termo, tarefa que Rosa Maria Martelo soube acolher e dar força com maestria. Este texto nasce, então, da provocação de Gusmão e do desdobramento de Martelo, buscando estender a busca arqueológica das cenas de escrita para as obras subsequentes de Herberto Helder.

Para Manuel Gusmão, em *A faca não corta o fogo*,


com frequência deparamo-nos com o que podemos considerar *cenas de escrita*, mas o cinema que aí fulgura não é didático; não pinta as cenas, nem se acomoda com qualquer versão do *ut pictura poiesis*, é antes a estranha combinação de uma arte da montagem e de uma outra, musical, arte da fuga ou da variação serial. (2009, p. 142)

Em seu desdobramento de Gusmão, Rosa Martelo diz que as cenas de escrita são fruto de uma dicção metaliterária, mais própria do discurso moderno e pós-moderno.

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras-Francês-Português (UFC), Mestre em Literatura Comparada (UFC) e, atualmente, faz doutoramento em Estudos Literários (UFMG). É pesquisador do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea. Contato: robertobmenezes@gmail.com.






Essa dicção mostra os meandros da poesia, sua constituição como questionamento de si mesma; coloca em xeque sua arquitetura e seu lugar na página, no livro, no mundo. Assim, imediatamente mais específica que a noção de metaliteratura ou metapoesia, a cena de escrita se dá na encenação do ato de escrituração, revelando *onde* e *como* esse ato se dá; mas também diz muito, de modo subjacente, da arte poética do poeta, dando a entrever os modos possíveis de sua postura com a literatura, o autor e o seu gesto escritural.

A linguagem poética, constituidora de uma cenografia, vai, com efeito, propor uma situação enunciativa para si e para a poética que a encerra. O poeta que, em posse da consciência de seus escritos, se propuser a fazer de um poema uma cena de escrita, inevitavelmente irá trazer para sua poética uma dinâmica metarreflexiva que, metaforicamente, irá funcionar como eixo articular de sua circunstância de criação literária.

Os poemas que Martelo escolheu para ilustrar suas ideias têm em comum a presença significativa da mesa, espaço onde a escrita se configura, seja ela uma mesa de café, como é o caso de Sá-Carneiro e de Mário Cesariny, seja a mesa-mundo de Jorge de Sena, ou ainda uma mesa não localizável, como a de Herberto Helder. Em todos os casos, a mesa é elemento propulsor do ato escritural e a ela se seguem outros instrumentos que circulam no campo semântico da escrita, ainda na era da tecnologia: o papel, a caneta, a mão (e, por associação, o caderno, o livro, a esferográfica, a *bic* cristal preta, as falangetas). Esses elementos carregam potencialidades para compor uma cena/imagem de escrituração e, quando associados com a presença da mesa que os apoie e os encerre, compõem também essa matéria de que emana a energia poética. É o que se vê no Herberto lá do início, d'*A colher na boca* e de *Poemacto*. No primeiro, a mesa é o espaço onde o canto se dá. Cito: “Cantar onde a mão nos tocou,/ o ombro se acendeu, onde se abriu o desejo./ Cantar na mesa, na árvore sorvida pelo êxtase./ Cantar sobre o corpo da morte, pedra/ a pedra, chama a chama – erguido,/ amado,/ aprendido.” (2009, p. 30). No segundo, a mesa é o sustentáculo para o sonho poético que reitera a criação com a “Caneta do poema dissolvida no sentido/ primacial do poema.” (2009, p. 112): “E a mesa por baixo./ A sonhar.” (2009, p. 113). Êxtase ou sonho, é certo que a mesa não mais pode ser vista como a materialidade prática que, de maneira imparcial, oferece um




mero suporte para que o escritor se ponha a trabalhar no poema. Dela, da mesa do/no poema, provém energia como das próprias palavras.

O papel, a caneta e a mão, como já eu disse, carregam potencial inferência para a visualização de uma cena de escrita. São instrumentos do ofício escritural e compõem o imaginário que se forma do escritor. Herberto Helder não abre mão desse uso. O trânsito mesa + papel + caneta ↔ mão é fecundo e implica o lugar do sujeito no processo escritural. Pergunto-me e aqui repito: as cenas de escrita em Herberto Helder apontam para o desaparecimento do poeta e do sujeito do poema? Todo o movimento de escrita implica o desaparecimento do poeta e do sujeito do poema? Nesse sentido, seria comum confundir a cena de escrita com a metapoesia, visto que na maioria dos casos se vê a escrita a falar de si, não uma encenação do procedimento imediatamente anterior, o da escrituração, o que implicaria a presença de um sujeito, ainda que metonimicamente (mão e caneta, memória da mão, indício da mão/corpo). É nesse jogo que Martelo anuncia a “dupla visão de presença e ausência das figurações de autoria projectadas pelos poemas” de Herberto Helder. O poeta devorado pelo poema é novamente evocado como uma presença que não deve ser separada da matéria poética. É o que, em *A colher na boca*, Herberto Helder chamou de “hora teatral da posse” (2009, p. 28). Leio um trecho de Rosa Martelo:

(...) a imagem de poeta que emerge destes textos é tão irradiante e poderosa, que ele, leitor, fica preso na dupla visão de presença e ausência das figurações de autoria projectadas pelos poemas. Mesmo se a sua intensidade se apresenta sob a forma de uma solvente exposição ao nascimento do poema, mesmo se o poema «(...) devora / a mão que o escreve (...)», para usar uma formulação herbertiana, ao mesmo tempo o texto guarda (e diz guardar) uma memória dessa mão – e intensíssima. Porque, se por um lado nos mostra que algo escreve, também nos leva a conceber a figuração autoral daquele que «foi tão oficinal com as pontuações mais simples», com o «papel sobre a mesa», ou diante do caderno, escrevendo com a *bic* cristal preta (2011, p. 467)

O poema de *A faca não corta o fogo* a que Martelo faz menção coloca em cena o sujeito sentado na cadeira eléctrica, electrocutado, em transe escritural, submetido a uma força que o trespassa e funde corpo a corpo-escrita, o que lembra o curioso episódio do operário que caiu no misturador de papel e seu corpo passou a ser “integrado nas folhas de papel” (2006, p. 86), relatado de forma irônica em trecho de *Photomaton & Vox*. Essa força que se canaliza no poeta, que o toma e o entrega à morte,




para se materializar em poema, como aponta Martelo, evoca uma postura romântica retrospectiva, em que a aura, o auto-aniquilamento e a transcendência se fazem presentes. Leio o poema:

bic cristal preta doendo nas falangetas,  
papel sobre a mesa,  
a luz que vibra por cima, por baixo  
a cadeira eléctrica que vibra,  
e é isto:  
electrocutado, luz sacudida no cabelo,  
a beleza do corpo no centro da beleza do mundo:  
pontos de ouro nas frutas,  
frutas na luz escarpada,  
clarões florais atrás de paredões de água,  
água guardada no meio das fornalhas  
– isto que, sentado eu na minha cadeira eléctrica,  
entra a corrente por mim adentro e abala-me,  
e com perícia artífice deixa no papel  
o nexo estilístico entre  
o terso, vívido, caótico e doce:  
e o escrito, o carbonífero, o extinto,  
o corpo (2009, p. 607-8)

Nele, o corpo-poeta é abalado pela energia do poema por vir e, no papel, fica “o nexo estilístico”, composto de um “entre”, heterogêneo e anunciado com: “o terso, vívido, caótico e doce: | e o escrito, o carbonífero, o extinto, | o corpo”. Silvina Rodrigues Lopes, de outro modo e melhor, disse:

Em HH, tanto é evidente que o poema cresce da memória, como que cresce do mundo, ou que cresce da imaginação enlouquecida. É sempre um corpo que cresce, é sempre uma energia que rompe, um fluxo de linguagem que vem desterritorializar, expatriar, um sujeito que se abre a um impulso descodificador, ou melhor, que se desfaz nessa abertura. (2003, p. 77)

O crime corporal a que o autor frequentemente faz referência está associado diretamente à escrituração, como se a cada letra escrita a morte aplainasse no papel. O poder da energia que circula nas palavras é capaz de mover montanhas, de deslocar as certezas mais sedimentadas do mundo prático. Através da escrita, da palavra, as coisas “aparecem”. Curioso verbo que já denota uma visão de poética: contra a representação, contra o mundo. O poder da energia das palavras cria um sujeito, mas também é capaz de instaurar uma nova ordem cósmica, pois estão “os astros crispados pela energia das palavras” (2006, p. 32).




A força da escrita corrói a região interna desse corpo criminoso e o leva à destruição. Só é possível habitar o mundo “como uma calcinação”, em cinzas, o resto do que um dia foi esse corpo, agora remetido pelo fragmento mínimo que as cinzas evocam. Ele sugere também a pulverização do eu, do sujeito, para a criação da escrita-corpo, e as cinzas seriam esses fragmentos do sujeito que não servem para reconstituí-lo, o que lembra a imagem da mão que fere/mão ferida que Silvina Rodrigues Lopes apresenta em sua *Inocência do devir*:

(...) o poema é poema no saber que não é uma dádiva absoluta, mas uma tensão, um conflito onde o dom não se dá como tal, mas vem pela mão que escreve, na **reversibilidade entre mão que fere e mão ferida**, o que constitui o princípio decisivo de uma experiência modelada por forças que cavam um centro contraditório – lugar de desaparecimento e lugar de onde emergem a infância, a loucura, o sonho.  
O gesto sacrificial transforma-se em experiência da criação.” (p. 67-8)

Retornando ao pensamento sobre as *cenar de escrita*, podemos nos perguntar: está implicada, necessariamente, a presença da mesa como espaço-suporte-energia para o ato escritural? Em alguns casos, é possível o papel (ou o caderno, que aparece em outros poemas de *A faca não corta o fogo*) assumir esse lugar, ainda que ele seja a imagem já pisada, pelos modernos e pós-modernos, do embate que é escrever? Existiria, para além das cenas de escrita elencadas por Rosa Maria Martelo, com o *onde* e o *como* desenhados, e para além “dos casos de total ausência de figuração do acto de escrita naquelas poéticas em que a impessoalidade da escrita é radicalizada”, um tipo que comporte mais explicitamente um ou outro, o *onde* ou o *como*? Parece haver casos em que o *como* ganha relevo e suplanta a necessidade de uma especificação do *onde*, justamente pelo vigor autoral que a força da escrita ganha, destituindo o poder do sujeito, mas fazendo-lhe, com tal ímpeto, participar desse ato violento que é a escrita, não mais como criminoso somente, mas também como vítima.

Convém, neste breve espaço, fazer um pequeno levantamento de poemas que acreditamos dialogar com a ideia de *cena de escrita*, de modo a verificar minimamente as hipóteses acima levantadas. Se voltarmos ao poema da *bic* cristal preta, perceberemos que a mesa funciona como o espaço onde o poeta escreve, mas é a cadeira que electrocuta o sujeito, é ela o material condutor, junto à água, que toma o corpo que escreve ao êxtase da morte no fulgor escritural. Encontramos cena parecida em outro




poema do livro, mas, desta feita, é um relâmpago que invade o corpo que escreve com a escrita, nas entrelinhas do texto:

mas como: um pequeno poema com um relâmpago íngreme e  
[instantâneo entre as linhas,  
pau puro, ar  
balançado, laranja,  
a mais limpa chama coada pela árvore,  
e a noite devora o mundo,  
e eu reluzo,  
as varas requeimadas contra as grandes fábricas da água,  
até à mesa onde escrevo? (2009, p. 557-8)

O sujeito reluz em decorrência da força do relâmpago que, filtrado pela árvore, chega à mesa onde o sujeito escreve e devora o mundo. Nesse caso, não se vê o sujeito electrocutado explicitamente pelo fulgor da escrita, mas, de algum modo, se percebe a afinidade entre as situações, agora potencializadas pela natureza do poema que guarda nas entrelinhas o “relâmpago íngreme e instantâneo”. Se no outro poema tem-se o sujeito sentado à mesa sendo electrocutado pela energia das palavras, aqui o poema parece antecipar em certa medida o choque, não pela incerteza da ação, mas pela própria natureza inquisidora do poema, encerrado pelas interrogações à Helder e, portanto, colocando essa ação em devir, potência sugestiva da poesia. Com a sugestão, a criação. Criação encetada pelo dom do poeta de fazer incidir no papel a luz “abruptíssima”, capaz de nos fazer ver “a rosa irrefutável” (2009, p. 556) do poema. Ao poeta cabe habitar “durante uma espécie de eternidade | o clarão” (2009, p. 593), transmutando-se o amador na coisa amada, indistintos no excesso de luz e de energia. O poder inoperante do poema toma o poeta e o leva a essa zona de indiscernibilidade espaçotemporal, zona de “arrebato” (2009, p. 594).

A tomada da figura do escritor se dá pela potência da escrita e ao poeta resta ler/ver não aquilo a que pensou ter escrito, mas a matéria que se mostra no papel, fruto de uma ação que buscou por sobre a mesa um tempo vazio e que dela adveio a “frase cheia | de atmosfera”, não parece se limitar ao intentado: “e no tamanho da luz no papel, na mesa, agora, leio | a concordância do que não era, as colinas | desses dias trémulos e entreabertos, | e a madeira soprada: colinas | escritas, potentes, exímias, amarelas” (2009, p. 601). O sujeito, agora espectador, reafirma a força da escrita e da linguagem, que supera o real e a recordação do real.




Em outro poema, Helder dá continuidade à encenação da *bic* cristal preta a encher o caderno de uma língua nativa, o idioma que vê o copo de água não enquanto objeto, mas ser de linguagem, criado do “caos | dos dicionários”:

e há um nó interno requeimado, um nó semântico, e um calafrio  
trespassa a bic preta, e em nativo escrevo  
a música de ouvido,  
e o ar que está por cima enche  
todo o caderno,  
e equilibram-se  
o copo sobre a toalha, transparência, plano de água,  
e dedos e papel e script e trémula superfície da memória,  
tudo passado a múltíplice e ardente (2009, p. 605-6)

Do mesmo modo, há algo que atravessa o corpo do poeta e toma a *bic* para a escrita. Aqui, há ainda a insinuação de uma língua nativa, como que destituída do poder de comunicar que a linguagem ordinária conserva. Sua potência é outra: uma música de ouvido ardente, a queimar o que antes era superfície da memória. Agora “múltíplice e ardente”, o equilíbrio se desfaz. A mesa, antes suporte para o poeta, é indiretamente mencionada pela toalha, agora suporte para o copo de linguagem, aquele capaz de “ensinar” quando em idioma. A aprendizagem, no entanto, não é da ordem do entendimento, pois o “nó semântico” ali está a encher de ar o caderno.

Encontramos outra cena de impacto no segundo poema de *A morte sem mestre*. Nele, o sujeito poético está a tirar com navalha o nome da madeira, com a mão sangrando no processo, misturando letra e sangue, sangue e seiva, no trabalho do poeta, essa espécie de artesão talhando a madeira em busca do nome, de um idioma singular:

o teu nome novo, comecei eu a tirá-lo com uma navalha da madeira  
grossa,  
e nunca mais saía a única letra até dentro,  
a primeira, e já toda a mão me sangrava  
com o talho à volta dos dedos,  
e a letra e o melhor do meu sangue e a seiva  
metiam-se pela ferida como se ela mesma fosse  
o meu trabalho apenas,  
sangue que escorria pulso abaixo e me escoava:  
a própria lavra da escrita –  
¿oh quando arranjarei mão que alcance em sangue e força  
o fundo final desse começo de ti,  
nome terreno,  
isso: coisa amada tanto quanto o alvoroço mortal deste fim de idade:  
será que nenhum poder me devasta ainda? (2014, p. 8)



Nessa cena de escrita, a caneta foi substituída pela navalha e o papel pela madeira. O ofício, entretanto, continua sendo corporal. É com o corpo que a escrita se dá, na mistura da seiva e do sangue. Importa muito mais a ferida que a talho final, o do nome. Sem a mão que fere e é ferida, para lembrar o gesto sacrificial de que Silvina R. Lopes falou, não há escrita e não há sangue, portanto nada escorre do corpo e nada entra no corpo. A mão, metonimicamente representando o corpo do poeta sacrificado, é desprezada como se não fosse capaz de alcançar esse nome/idioma, “o fundo final desse começo de ti, | nome terreno”. Nota-se, pois, que, nesse caso, a cena de escrita se ocupa mais em mostrar o *como* a escrita se dá, sem especificamente se deter na encenação do *onde*, apesar de remeter, por associação, ao campo semântico que envolve a madeira, como a própria mesa. Sendo mesa, essa madeira indicia outro aspecto insólito do poema: a ausência da folha, mesmo que em branco. Esse nome, assim, não cabe no papel, mas talvez possa vir a figurar na mesa/mundo.

No penúltimo poema do mesmo volume, a mesa aparece como o lugar do caos e da esterilidade. Nela, nada faz sentido para o poeta. O relâmpago que noutro poema conduzia energia para o transe escritural, agora volta e provoca a desordem que, implacavelmente, toma o poeta; só lhe resta os “quase” acontecimentos, impotente diante do relâmpago: “folhas soltas, cadernos, livros, montões inexplicáveis, e cada vez que lhes toco fica tudo mais caótico e não descubro nada,/ às vezes procuro apenas uma palavra que algures na desordem estava certa,/ nos âmagos e umbigos da alma:/ brilhava,/ uma vez encontrei um relâmpago, e quase morri de assombro,” (2014, p. 55). Mesmo quando o transe se vai, ao poeta fica a tarefa de transpor o caos para o papel, sentado, diante de “livros, folhas soltas, cadernos, etc.”. Perdeu, pois, a autoridade que poderia por ordem no caos e deve seguir a singularidade desse caos.

Os poucos e rápidos exemplos destacados servem para mostrar que, em Herberto Helder, as cenas de escrita estão comumente atreladas à encenação da linguagem. Elas não estão, assim, na dependência de uma encenação do sujeito de escreve, muito menos de um emparelhamento com o sujeito empírico. Antes, ele é sujeitado pela escrita, refém de seu poder inoperante de criação. Em muitos casos, somos levados a visualizar, ainda que a partir do caos metafórico de Helder, *como* se dá a escrituração. As referências espaciais ficam em segundo plano, servindo apenas como elemento constituidor do ato e da cena.

## Referências

GUSMÃO, Manuel. Herberto Helder: o poema contínuo na primeira década do 2.º milênio (preparativos). In: *Diacrítica*, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, nº 23, 3ª série, 2009. p. 129-144.

HELDER, Herberto. *A morte sem mestre*. Porto: Porto Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. *Ofício cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

\_\_\_\_\_. *Photomaton & Vox*. 4ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

MARTELO, Rosa Maria. Cenas de escrita (alguns exemplos). In: \_\_\_\_\_. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

\_\_\_\_\_. Alguém, ninguém, algo escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder). In: MORUJÃO, Isabel. SANTOS, Zulmira (Org.). *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil: Homenagem a Arnaldo Saraiva*. Porto: Edições Afrontamento, 2011. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10410.pdf>



## UMA SOLIDÃO SOLIDÁRIA: POESIA COMO COMUNIDADE DE AFETOS EM MANUEL DE FREITAS

Tamy de Macedo Pimenta(UFF/CNPq)<sup>1</sup>

**Resumo:** Tendo como base os textos críticos e poéticos do poeta português contemporâneo Manuel de Freitas, buscaremos neste texto demonstrar brevemente como sua obra cria uma espécie de comunidade de afetos pela poesia, em que, nas palavras do poeta, a “solidão possa ser solidária” (FREITAS, 2012, p.165). Desse modo, enfatizaremos como, para atingir tal propósito, é preciso buscar outros artificios da linguagem, diferentes dos usados pelos poetas “ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos”, mas, ainda assim, exigentes de um trabalho formal, estilístico e retórico. A poesia passa, então, a ser menos um ofício cantante e mais um ofício comunicante, a fim de compartilhar “o(s) resto(s)” (FREITAS, 2002a, p.12) da vida, ou da morte, “quotidianamente vivida” (FREITAS, 2010a, p.7) em nosso tempo.


**Palavras-chave:** Comunidade; Afetos; Poesia; Contemporaneidade; Manuel de Freitas.

Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido;  
deixai que escreva pela noite dentro:  
sou um pouco de dia anoitecido  
mas sou convosco a treva florescendo.  
(OLIVEIRA, 2003, p.73)

Início este texto com os primeiros versos do célebre poema “A noite inquieta” de Carlos de Oliveira para apontar a condição duplamente solitária e solidária da escrita de poesia, tematizada pelo poeta nesses versos. Na circunstância de sua primeira publicação, no Portugal dos anos 60, muitos escritores procuraram denunciar os pesares de uma sociedade em meio a ditadura salazarista pelas palavras, sobretudo o grupo de autores ligados ao movimento Neo-realista, dentre os quais o próprio Carlos de Oliveira. A dimensão social, coletiva e *solidária* da literatura era então bastante estimada por esses escritores que, em alguns casos, pecavam por sobrevalorizar as mensagens ideológicas de cunho esquerdista em detrimento do trabalho formal. Não foi esse o caminho trilhado por Oliveira – que, inclusive, reescreveu grande parte de sua obra retirando “marcas neo-realistas” após o auge do movimento – e não deixou de lado a perspectiva *solitária* do ato de escrita, conforme nos exemplifica o poema supracitado. Cito mais alguns de seus versos:

---

<sup>1</sup> Licenciada em Letras – Português/Inglês (UFF), Mestre em Literatura Portuguesa e Africanas de língua portuguesa (UFF), Doutoranda em Literatura Comparada (UFF), sob orientação da Prof.ª Dr.ª Ida Alves. Contato: tamymacedo@gmail.com.



Sinto um rumor de tempo sobre as casas  
e detenho-me um instante: que rumor?  
são aves de tormenta? ou são as asas  
dum povo que passou o mar e a dor?

É um clamor de pedras e de coisas  
que no seio da sombra têm voz?  
ressurreição de estrelas e de lousas,  
armas do mundo erguendo-se por nós?

E assim escrevendo, solto a vida presa  
nos vultos que em tumulto me visitam:  
tenho livros abertos sobre a mesa  
com páginas silenciosas que meditam.


Abertos como frutos, como factos  
onde busco a verdade, a luz latente:  
livros simples, cálidos, exactos,  
com sonhos que a insónia me consente.  
(OLIVEIRA, 2003, p.74)

É a partir do clamor que vem de fora e dos livros abertos sobre a mesa que nasce o ato de escrita do poeta, atento simultaneamente ao exterior e ao interior de si, à *solidariedade* que encara como tarefa e à *solidão* da qual não escapa. Todavia, como se sabe, não foi esse o entendimento dos companheiros neo-realistas de Oliveira quando leram o poema, acusando-o de “solidão individualista” (GOMES, 1949 apud MARTELO, 2010, p.326), o que, conforme nos recorda Rosa Maria MARTELO (2010, p.326), foi um grande equívoco.

Passado o furor desse movimento literário em Portugal, não se esgotaram, porém, polémicas quanto a uma ideia de poesia mais social e, conseqüentemente, mais ligada ao “real” e com uma linguagem mais “acessível” contra uma poética da retórica excessivamente trabalhada, supostamente afastada do “real”. Não é nosso intuito se alongar nesses pormenores neste momento, mas basta pensarmos nas diferentes propostas dos grupos *Cartucho* e *Poesia 61* (ambos do fim do século XX) para ilustrarmos esses dois polos que – importa-nos salientar –, se cruzam e confundem em qualquer boa literatura. Contudo, interessa-nos ter em mente esse percurso histórico-literário português para melhor compreender o lugar da poesia e crítica de Manuel de Freitas<sup>2</sup>, obra situada já em nosso século, na qual nos deteremos neste texto.

---

<sup>2</sup> Poeta, tradutor, crítico literário e editor nascido em 1972 no Vale de Santarém, Portugal. Publicou seu primeiro livro de poesia, *Todos contentes e eu também*, em 2000 e atualmente reúne vários livros de poesia e alguns de ensaios, como *Pedacinhos de ossos* (2012). Em 2002 organizou a antologia *Poetas sem*




Embora seu primeiro livro de poemas *Todos contentes e eu também* date de 2000, foi somente dois anos depois, com a publicação da antologia *Poetas sem qualidades*, que o nome de Manuel de Freitas chamou a atenção da crítica, ainda que nem sempre de forma positiva. A pequena antologia, organizada e prefaciada pelo poeta, com edição de apenas trezentos e cinquenta exemplares pela editora Averno (também de posse de Manuel de Freitas), sobressaltou os críticos menos pelos poemas dos nove autores que lá estão, tendo sido o seu prefácio – “o tempo dos puetas”, assinado por Freitas – o alvo das polêmicas que se seguiram à publicação. De fato, – e aqui peço permissão para me alongar um pouco neste tema já tão debatido entre os estudiosos de poesia portuguesa contemporânea – o prefácio defende uma ideia de poesia tanto quanto ataca ideias supostamente contrárias as que sustenta, até mesmo citando nomes de poetas consagrados de forma pejorativa e, em alguns momentos, sarcástica, como quando afirma que o poeta-crítico Nuno Júdice “tornou-se o emplastro vivo [...] do culturalismo auto-suficiente” (FREITAS, 2002, p.13). Entretanto, se Freitas ataca poetas “cheio(s) de qualidades” (Ibidem) é também para ratificar sua defesa de uma poesia sem qualidades, já que “A um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades.” (FREITAS, 2002, p.9). O que seria, então, uma poesia sem qualidades? Diz Manuel de Freitas (2002, p.14-15, grifos do autor) sobre o conjunto de poetas ali reunidos:

O que, de alguma maneira, aproxima estes nomes (e legitimará, porventura, reuni-los num mesmo livro) são, precisamente, as várias “qualidades” que notoriamente não possuem. Estes poetas *não* são muita coisa. Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos, culturalizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo, limadores das arestas que a vida deveras tem. Podemos, pelo contrário, encontrar em todos eles um sentido agónico (discretíssimo, por vezes) e sinais evidentes de perplexidade, inquietação ou escárnio perante o tempo e o mundo em que escrevem. Não serão, de facto, poetas muito retóricos (embora à retórica, de todo, se não possa fugir), mas manifestam força – ou admirável fraqueza – onde outros apenas conseguem ter forma ou uma estrutura anémica. *Comunicam*, em suma; não pretendem agradar ou ser poeticamente correctos. Só é possível falar destes poetas negativamente (e ainda bem): aproxima-os a falta de todas essas qualidades em que os meus contemporâneos se têm revelado pródigos. Por isso estão aqui, a desabrigo, a dizer o que dizem.

---

*Qualidades*. É codiretor da revista *Telhados de Vidro* e dirige as editoras Averno e Paralelo W. Além disso, escreve sobre livros no jornal *Expresso* e tem colaboração dispersa em várias revistas literárias portuguesas. Recebeu o prêmio Prémio P.E.N. Clube Português de Poesia em 2013.



Contrapondo os nove poetas da antologia aos poetas ditos “com qualidades”, Freitas afirma – ainda que negativamente, por só ser possível falar assim destes poetas – sua relação com o tempo e o mundo em que estão inseridos, pautada na “perplexidade, inquietação ou escárnio”, e sua maneira de escrever essa contemporaneidade: abrindo mão de uma retórica excessiva em favor de uma *comunicação*. Assim, nas palavras de Ida Alves (2008, p.126), “Os poemas selecionados para a antologia ‘comunicavam’ uma subjetividade que não se desejava fingida, produto de um malabarismo verbal artificioso, mas sim deslocada da vida para a escrita sem retóricas, verdadeira na sua escassez semântica e na sua fragilidade lírica” e, dessa forma, conseguem estabelecer um vínculo entre a experiência que escrevem e a experiência corriqueira vivenciada pelo leitor contemporâneo, tornando essa experiência *partilhável*. Como bem nos lembra Rosa Maria Martelo (2003, s/p), a comunicação só se torna possível “porque essa experiência se transformou, entretanto, num destino comum e, nessa medida, se tornou reconhecível para o leitor enquanto mundo habitual. ”

Ainda de acordo com a crítica portuguesa, por meio de “uma relação mais imediata, ou mais legível, com a experiência e, por consequência, capaz de uma maior cumplicidade com o leitor”, os *Poetas sem qualidades* parecem querer inventar uma outra linguagem: “limpa” e comunicante (MARTELO, 2003, s/p). Para atingir tal propósito, é preciso buscar outros artifícios da linguagem, diferentes dos usados pelos poetas “ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos”, mas, ainda assim, exigentes de um trabalho formal, estilístico e retórico<sup>3</sup>. A poesia passar a ser menos um ofício *cantante* e mais um ofício *comunicante*, a fim de compartilhar “o(s) resto(s)” (FREITAS, 2002a, p.12) da vida, ou da morte, “quotidianamente vivida” (FREITAS, 2010a, p.7) em nosso tempo.

Afastando-nos um pouco da antologia e do pensamento crítico do poeta, mas sem deixar de retermos suas ideias, verificaremos como essa ideia de uma poesia partilhável e comunicante – a qual relacionaremos a uma comunidade de afetos – se configura na obra estritamente poética de Manuel de Freitas, formada atualmente por cerca de trinta livros. Neles, podemos observar o uso de certos mecanismos que reforçam a ideia de livro

---

<sup>3</sup> Como salienta Pedro Eiras (2011, p.47), “Nunca estive em questão um abandono do trabalho formal, estilístico, retórico; pelo contrário, o que está em causa é uma reformulação do conceito de retórica, à luz de – pelo menos – uma ética e uma política. ”

de poesia como um espaço de partilha afetiva tanto dentro dos poemas, com o uso da citação, de endereçamentos, da segunda pessoa do discurso, de tempos verbais que reforçam o diálogo ou a interpelação, dentre outros; quanto na própria elaboração dos livros, por meio das dedicatórias, notas e cunho artesanal das publicações. Por motivos de extensão, utilizaremos como exemplo para este texto o livro *Brynt Kobolt*, publicado em 2008.



Ao examinarmos sua capa, percebemos que o título do livro parece ter sido pintado a tinta em uma superfície, assim como o desenho do pássaro e as bordas da contracapa, o que pode remeter a uma fabricação artesanal. Em relação aos paratextos, temos na dedicatória – “para Inês, que esteve na Toldbodgade, 5, e me levou à Magstræde,16” – um indicador afetivo, referente a também poeta e esposa de Freitas, Inês Dias; e também um prenúncio da estrutura do livro, dividido em duas partes, cada uma referente a uma viagem (agosto de 2006 e agosto de 2007) para Copenhaga, capital dinamarquesa. Ao final, há uma pequena nota informando sobre a produção do livro e número de exemplares que, desta vez, não é acompanhada pela numeração a mão e pela assinatura do poeta, como não é raro em seus livros.

Nos poemas, os recursos de endereçamento e de tempos verbais que reforçam o diálogo são utilizados numerosamente, como se pode notar no nos versos a seguir, que funcionam como um bilhete postal a outro poeta contemporâneo português:

INTERIOR MED UNG LÆSENDE MAND



um bilhete postal para o José Miguel Silva

Até me custa reconhecer que fui  
aquele rapaz de escuro, a ler de pé,  
alheio à janela que lhe trazia devagar  
um mundo repudiado em todos os seus gestos.

Acabaram, entretanto, os romances  
e as certezas. Deita-se, procura um cigarro,  
despede-se o melhor que pode da luz do rosto  
e adia, novamente, a sombra inútil do amor.


(FREITAS, 2008, p.13)

Funcionando como uma carta-poema endereçada ao amigo, esses versos trazem uma figura de poeta que, no primeiro momento e estrofe, anuncia-se em primeira pessoa como um “rapaz de escuro, a ler de pé”, ainda alheio aos infortúnios do mundo lentamente trazidos pela janela – sua zona de contato com o mundo exterior. Já na segunda estrofe, abandona-se a primeira pessoa do singular em favor de um tom indeterminado que declara o fim dos romances e das certezas daquele primeiro momento e que se aconselha a deitar, procurar um cigarro, despedir-se da luz do rosto e adiar mais uma vez “a sombra inútil do amor”.

Apesar das incertezas e do “mundo repudiado em todos os seus gestos” – e talvez por isso mesmo – parecem ser os afetos (ainda que inúteis contra tudo isso) e os versos (como espaços de partilha afetiva) os possíveis caminhos para “nos distrair da morte.” (FREITAS, 2008, p.9). Longe de qualquer posição aurática ou salvadora, a escrita é, ainda assim, um meio de se compartilhar memórias e amores:

É provável que <Messieurs>  
e <Madames> – como se lia nos lavabos –  
achem este poema uma completa inutilidade.  
Mas eu queria falar de Malmö, das horas  
que vivi quando apenas a chuva nos cercava.

Tenho a meu favor um caderno roxo,  
uma camisola, a sombra das tuas mãos.  
(FREITAS, 2008, p.29)




É a essa construção de um espaço de partilha afetiva, com a presença de várias personagens e vozes dentro de livros que poética e materialmente buscam uma aproximação com o leitor, que temos chamado de comunidade de afetos pela poesia. Uma comunidade, porém, calcada não “em um conceito determinado ou de uma certa propriedade atual (o ser vermelho, italiano, comunista)” (AGAMBEN, 2013, p.63), mas como uma “relação com uma totalidade vazia e indeterminada” (Ibidem), na qual, nas palavras de Maurice Blanchot (2013, p.17):

O ser, insuficiente, não busca se associar a um outro ser para formar uma substância de integridade. A consciência da insuficiência vem de sua própria colocação em questão, a qual tem necessidade do outro ou de um outro para ser efetuada [...] O ser busca, não ser reconhecido, mas ser contestado: ele vai, para existir, em direção ao outro que o contesta e por vezes o nega, a fim de que ele não comece a ser senão nessa privação que o torna consciente (está aí a origem de sua consciência) da impossibilidade de ser ele mesmo, de insistir como *ipse*, ou caso se queira, como indivíduo separado: assim, talvez, ele ex-istir-á, provando-se como exterioridade sempre prévia, ou como existência de parte à parte estilhaçada, não se compondo senão ao se decompor constante, violenta e silenciosamente.

Uma comunidade, em suma, que não resolve a insuficiência do ser, tampouco as angústias do mundo, mas que, de alguma forma, funciona como modo de partilhar a vida que, por vezes, tem “a espessura/exacta da morte” (FREITAS, 2008, p.32). Escrever poemas, como o faz Manuel de Freitas, é compartilhar a própria *solidão* sem, porém, esquecer de ser *solidário*, já que para o poeta “a poesia apenas interessa quando é um gesto absolutamente solitário. Que essa solidão possa ser solidária é algo que também lhes escapa [“aos críticos e pseudo-críticos de serviço”]. (FREITAS, 2012, p.165). Assim, de forma semelhante a Carlos de Oliveira, está atento ao que se passa lá fora ao mesmo tempo em que também escreve seu próprio isolamento:

Na Vester Farimagsgade, neste quarto  
de hotel sombrio, tentas escrever  
um poema sem nicotina e ignoras quase tudo:  
a língua em que te falam, os materiais  
de construção do prédio em frente, o destino  
dos comboios que perfuram o subsolo de Copenhaga.  
Mas também o nome das flores e das plantas  
que alastram pelas fachadas – ou que nuvens trazem  
ou não trazem chuva à janela que deixaste aberta.



Não há muito para ver, esta noite. Bicicletas  
louras atravessam uma estrada húmida  
e fumegante, percorrem talvez felizes a ausência  
de neve e de sentido. Enquanto não muito longe  
(prometeste o segredo que não chegas a trair)  
alguém toma por missão o que é obra  
apenas do acaso: a poesia, essa doença  
branda mas incurável que hoje se recusa  
a visitar-te – com ou sem cigarros, impossível.  
Asfixiada, quase gentilmente, pelas luzes todas do Tivoli,  
onde o esquecimento obedece a tarifas sem retorno.

Deixa; não te fará mal – nem bem – menos  
um poema na tua vida. No reflexo de múltiplas janelas,  
em todos os comboios que perderes, encontrarás  
somente a certeza da desapareição (embora, ao teu lado,  
um corpo de mulher sonhe obstinadamente com a neve).  
(FREITAS, 2008, p.7)

### **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.


ALVES, Ida. “O conflito de opiniões na poesia portuguesa: o esterco lírico e o grito do anjo”. PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Org.). In: \_\_\_\_. *Subjetividades em devir - estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: UNB/Lumme, 2013.

EIRAS, Pedro. *Um certo pudor tardio*. Ensaio sobre os “poetas sem qualidades”. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

FREITAS, Manuel de. *Brynt Kobolt*. Lisboa: Averno. 2008.





\_\_\_\_\_. “O tempo dos poetas”. *Poetas sem Qualidades*. Lisboa: Averno. 2002a.

\_\_\_\_\_. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012.

MARTELO, Rosa Maria. “Reencontrar o leitor”. *Relâmpago*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, nº 12: abril, 2003.

\_\_\_\_\_. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

## ARABESCOS LÍRICOS: A AUTORREFLEXÃO COMO PROCESSO ESTILÍSTICO DA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Amanda Ramalho de Freitas Brito (UNEAL/UFPB)<sup>1</sup>  
Hermano de França Rodrigues (UFPB)

**Resumo:** O nosso artigo reflete como alguns poemas balizam a contemporaneidade através de seus recursos expressivos, metapoéticos e dialógicos e reclamam para si a própria condição de poesia enquanto construção: *a girafa II* e *poeta x poema*, de Sérgio de Castro Pinto; *Poema Postal*, de Avelino de Araújo, *AUS*, de Paulo Leminskin e *Recuerde* de Arnaldo Antunes. A nossa discussão respalda-se no conceito de autorreflexão proposto criticamente por Robert Stam no livro *A literatura através do cinema*.

**Palavras-chave:** Autorreflexão. Poesia Contemporânea. Crítica.


### Introdução

A poesia contemporânea insinua-se como uma reverberação estética híbrida e heterogênea, que se funda, após os anos 1945, como um prolongamento das tendências inauguradas pela geração crítica e atuante das vanguardas e do modernismo. Nesse contexto, a “procura da poesia” inaugura um debate estético centrado, principalmente, na experiência subjetiva da própria poesia, onde os textos poéticos verberam uma realidade em si, “buscando os processos que visam a atingir e a explorar as camadas matérias do significante” (BOSI, 2011, p.476), além de um exímio diálogo com outras manifestações estéticas (artes plásticas, música, cinema, etc.). Tais enviesamentos são repercutidos, por exemplo, na poética contemporânea de Paulo Leminski, Sérgio de Castro Pinto e Arnaldo Antunes e, anteriormente na vanguarda concretista brasileira através da experimentação e da criação de poemas-objetos de Augusto de Campos, José Paulo Paes e Décio Pignatari.

Ainda na esteira do contemporâneo, outras vozes poéticas “fundam linhagens”, como a lírica palimpsesta de Adélia Prado e a intersecção visual e verbal das *Odes Mínimas* de Hilda Hilst. Pensar o lugar da poesia contemporânea não tem sido uma *práxis* nítida, já que a aproximação temporal da crítica com a criação poética constitui

---

<sup>1</sup> Professora Doutora de Crítica Literária e Literatura Brasileira da Universidade Estadual de Alagoas. E-mail: amandaramalhobrito@gmail.com




uma encruzilhada: a poesia abriga um conceito de indeterminação, em razão das várias manifestações estéticas e subjetivas que convivem simultaneamente através de valores transversais ou não, que ora dialogam com as vanguardas históricas da arte e da literatura brasileira (antropofagismo, tropicalismo, modernismo e concretismo), ora problematizam o conceito de arte e gênero por meio de uma poesia do não-lugar, expressivamente digital, que toma impulso com as novas tecnologias informacionais, como a animação computadorizada do “Poema Bomba” de Augusto de Campos.

A animação reflete o movimento plástico do poema, sugerindo o próprio dinamismo da poesia contemporânea. Além disso, o balizamento da poesia-visual como especificidade das experimentações estéticas contemporâneas, suscita uma discussão: não podemos restringir aos poemas mais atuais o processo criativo da experiência visual, pois nós encontramos poemas visuais desde o século III a. C, como *As asas de Eros* e *O ovo* (Símias de Rodes), o que implica uma leitura comparativa entre os diferentes poemas e épocas, gerando uma compreensão diacrônica da poesia-visual brasileira, o que pode sugerir a criação dialógica ou o entre-lugar como recurso fundamental da poesia contemporânea. Conforme nos diz Schollhammer (2011, p.09), “o contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo”.

### **A criação palimpsesta da poesia contemporânea: interfaces de linguagens**

A poesia contemporânea foi a expressão que melhor soube expandir as fronteiras da linguagem poética, incorporando ou se revelando a partir do diálogo com outras mídias: o cinema, a arte digital e a carta. De acordo com Stam (2008), a mediação artística promove um processo autoconsciente revelador da própria linguagem, que ele define como autorreflexivo. Assim:

No campo das artes, a reflexividade no sentido psicológico/filosófico se aplica também à capacidade de autorreflexão de qualquer meio, língua ou texto. No sentido mais amplo, a reflexividade artística refere-se ao processo pelo qual os textos, literários ou filmicos, são o proscênio de sua própria produção. (STAM, 2008, p.31).



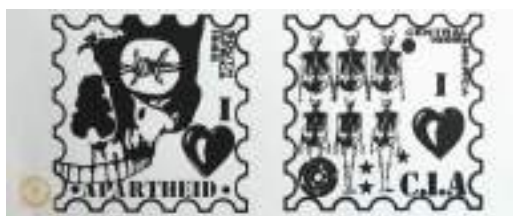
Essa autorreflexão estrutura-se na poesia contemporânea por meio da metalinguagem e da mediação com outras linguagens, a exemplo da *Arte Postal*. *Arte Postal* ou *Mail Art* foi um movimento que utilizou os correios como espaço de implementação da linguagem poética, reunindo escritores experimentais de vários países, influenciados pelos movimentos vanguardistas europeus do início do século XX (Dadaísmo e futurismo). Tinha uma conotação política e questionadora, buscava por meio da montagem (entre fotografias, selos e palavras) criar outro esquema para a criação poética. No Brasil, A Arte Postal foi germinada pelo artista pernambucano Paulo Bruscky e divulgada por meio de várias amostras de arte marginal promovidas em São Paulo. Sobre esse movimento artístico, Britto (2009) ressalta que:

O contexto internacional em que a Arte Correio se desenvolve a partir dos anos 1960/70 – juntamente com a Arte Conceitual – é marcado pela contracultura e pelos movimentos Feminista e anti-Guerra do Vietnã. A luta pelos direitos civis marcava os Estados Unidos e a Europa, e o espírito contestatório dos estudantes – inspirado pelo Maio de 68 francês – reivindicava a imaginação no poder. Essa situação, portanto, não foi diferente na América Latina, que na época de expansão da Arte Correio vivia sob regimes ditatoriais; a Arte Postal soube absorver todos esses acontecimentos e apresentar-se como uma linguagem artística anti-institucional, contestatória e libertária, tentando a todo custo escapar de um possível confinamento cultural, provocado pelo sistema, pela censura e pelos valores artísticos tradicionais, calcados no conceito do objeto artístico estático dentro dos museus e galerias. A livre combinação tipográfica com elementos visuais diversos, a criação de selos, carimbos, fotografias, xerox, entre outros recursos, conferiu à Arte Postal um caráter polissêmico, que impossibilita definições conceituais restritivas. (BRITTO, 2009, p. 115).

Como distingue Britto (2009), esse tipo de poética mescla diferentes formas de comunicação, em uma atitude de rompimento artístico e social, nos fazendo meditar a arte como uma estrutura aberta. De fato, a ruptura artística surge deveras em um contexto social de entropia, onde se exprime uma ressignificação dialética da tradição,

fragmentada, uma vez que não é capaz de dizer mais sobre uma sociedade e sobre sujeitos multifacetados.

Nessa perspectiva do *Mail Art*, em 2014 (ano que marcou os cinquenta anos de repressão militar no Brasil), Avelino de Araújo,<sup>2</sup> foi convidado a criar postais (junto com outros artistas) em protesto à ditadura militar numa corrente chamada *Convocatória de Arte Postal*. Como podemos observar no poema postal abaixo (exposto na *Mostra Internacional de Arte Postal – 1964-214: 50 anos de Arte Contra o Estado – CCSP – SP*)<sup>3</sup>:




**Figura 1: poema postal**

Na figura1, temos um exemplo de um poema postal, cuja sugestão poética é montada por meio da justaposição de algumas formas (o selo, a linguagem verbal, o desenho), e de uma maneira semelhante ao cinema, esboça a significância através do paralelismo entre os diferentes elementos montados (justaposição de planos – *cinematismo* na *Arte Postal*). Percebemos por meio da combinação dos dois selos uma sugestão irônica da interferência da política americana na formação de regimes separatistas e orpessores na África e no Brasil. A ironia é montada com o paralelismo estabelecido pela imagem do coração associado ao termo *apartheid* e *CIA*, que ao invés de significar, o clássico slongan, “eu amo alguma coisa”, sugere pela presença do

---

<sup>2</sup> Avelino de Araújo é um poeta contemporâneo e artista plástico de Patu no Rio Grande do Norte. Utiliza seu conhecimento de artes plásticas para produzir uma poesia intersemiótica experimental. Publicou os livros (poemas visuais): *Antropoemas* (1980); *Oficina do autor* (1985); *Cellulose Overture* (1996); *Absurdomudo* (1997); *Abrapalavras* (2001) e *Horizontem* (2012). Além disso, é autor de vários poemas digitais (*Conto de Fardas*; *Sonetos*; *Clipoema*; *Genocídio*, *Les Fleurs du Mal* entre outros) divulgados no *youtube* e no site [www.avelinodearaujo.com.br](http://www.avelinodearaujo.com.br). Na década de 1979 participou do movimento estético-literário *Arte Postal* ou *Mail Art*.

<sup>3</sup> Imagem retirada da galeria da *Convocatória de Arte Postal*, acessada pelo link: <http://artecontraoestado.blogspot.com.br>



endoesqueleto, externalizado enquanto imagem, a morte, a finitude do sujeito, separado do próprio coração, ou seja, da própria condição de subjetividade.

Como nós podemos ver, a partir do cruzamento de linguagens, um texto autoconsciente se revela enquanto estrutura e simultaneamente descortina criticamente os meandros sócios históricos da civilização ocidental, e em uma atitude reflexiva reúne literatura e sociedade. Segundo Cyntrão (2009, p.47), “o entre-lugar é o espaço estético de intervenção em que qualquer identidade radical é diluída e o sujeito artístico é livre para ressignificar o imaginário que o impulsiona.”.

A interação de linguagens e o entre-lugar também são estruturadas na poesia brasileira contemporânea por meio do diálogo com personagens ou signos do cinema, como podemos observar nos poemas de Sérgio de Castro Pinto: *A girafa II*, do livro *Zôo Imaginário* e *Diante de um filme de Carlitos*, do livro *O cerco da memória*.

*Diante de um filme de Carlitos.*

*Sentava os olhos  
E logo os dividia:  
Chorava com o direito  
E com o esquerdo sorria.*

*Os dois jamais sorriam  
Ou choravam,  
(sempre dividiam,  
Eram sempre estrábicos),  
Um era triste  
E o outro palhaço.*

Este último se reporta diretamente ao personagem mais célere da comédia pastelão, *Carlitos*. As duas estrofes do poema se colocam *diante de um filme de Carlitos*, dito de outra maneira, a poesia se coloca diante do cinema de *Chaplin*, atribuindo a sua pantomima à arte da palavra como uma ação gestual da própria poesia para unificar os dois extremos da vida: a miséria e a graça. Assim, “sentava os olhos e logo os dividia:/ chorava com o direito/ e com o esquerdo sorria” (primeira estrofe).

No poema *A girafa (II)*, o poeta recupera a história do cinema por intermédio da atriz Audrey Hepburn, ao colocá-la no eixo de comparação metafórica com a girafa: “a girafã é Audrey Hepburn,/ olhem o pescoço/ que a girafa tem!”. Ressaltando o estilo, o que chama atenção para a performance da girafa, para a performance da atriz e para o estilo da poesia, gestual como seus personagens, ideia reforçada pelo desenho<sup>4</sup> de Flávio Tavares, também participante do poema como intensificador de imagens: a metáfora plástica da metáfora verbal. Consoante com Lótman, a metáfora é um metamodelo que cria uma ligação íntima entre o discurso verbal e o não-verbal (visual), e cria uma zona de aproximação entre o estado das coisas pré-determinado pelo contexto cultural (NÖTH, 2007). Podemos ver a seguir o desenho metapoético de *A girafa (II)*:



**Figura 2: Desenho de Flávio Tavares**

Ainda nos caminhos estilísticos da poesia de Sérgio de Castro Pinto, autorreflexão aparece por meio da metalinguagem revelada no texto: *poeta x poema*, em que a reflexão sobre o processo poético evidencia a palavra como moduladora das

---

<sup>4</sup> Retirado do livro de Sérgio de Castro Pinto: *Zôo Imaginário*.

emoções do homem poeta, que e no sentido inverso deixa de ser o criador e passa a ser atingido pela criação: “às vezes, fera presa e acuada/entre as grades do poema-jaula.” (2ª estrofe).

A interação das formas na poética contemporânea se efetua na reunião de códigos cinematográficos sugeridas implicitamente ou explicitamente no texto poético (planos, câmera subjetiva, *travelling*, *close*). Nesse nível de compreensão relacional apresenta-se o que Eisenstein (2002) chama de *cinematismo*: a linguagem cinematográfica exposta nas outras artes (teatro, romance, poesia, música e artes plásticas), mesmo antes do surgimento do cinema.

O *cinematismo* passa a ser visualizado na poesia contemporânea como tradução intersemiótica, ou seja, a interpretação de um sistema de signos em outro. Aqui se situa, com mais profundidade, a transferência de códigos de uma arte para outra, no intuito de expandir as próprias configurações de uma expressão artística localizada em determinado momento histórico. Segundo Müller (2012, p. 19), “a poesia pode e deve ser entendida como fenômeno de intermedialidade, desde as suas origens remotas ao mundo das mídias analógicas e digitais.” Com efeito, a poesia manifesta-se em outras mídias ou através dos recursos de outras mídias, e, isso pode ser percebido nos poemas apresentados adiante.



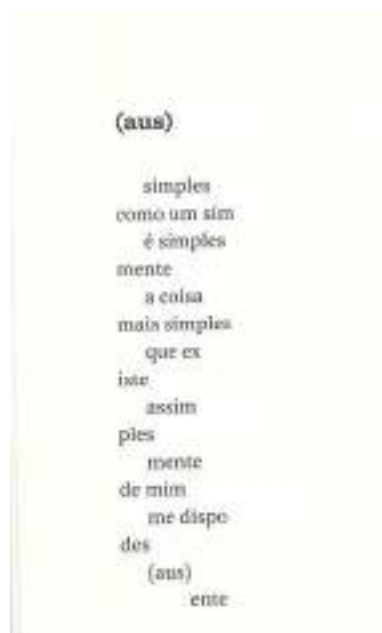
**Figura 3: poema *Recuerde***

A figura 3 recupera um poema plástico de Arnaldo Antunes, publicado no livro *Agora aqui ninguém precisa de si*. O poeta tece, no espaço de implementação da fotografia, a sugestão poética da memória, incorporando à dinâmica da imagem um espelho retrovisor, que projeta uma perspectiva do espaço semelhante à câmera subjetiva no cinema. Entende-se por câmera subjetiva o “processo que coloca a câmera



no lugar ocupado por uma personagem, de forma que o espectador tem a sensação de ver aquilo que vê a personagem.” (JOURNOT, 2009, p.20).

Vejamos no poema a seguir *Aus*, de Paulo Leminski, o desmembramento de uma palavra em partes menores com sugestões abertas de sentidos forjados pelo close cinematográfico da palavra ou o *close-up* da linguagem da poesia, em uma espécie de enjambement fonético. A fragmentação das palavras é um recurso muito aproveitado pelos concretistas, como nos saltam aos olhos os versos do livro *Bestiário*, de Augusto de Campos: “con/dor”. No entanto, mesmo não demarcando esteticamente o *close*, no poema *Aus* ( Paulo Leminski) o foco e o enquadramento dessa palavra criam um close, que chamo de semático<sup>5</sup>, e cuja unidade mínima de sentido é alargada pelo enquadramento em primeiro plano, participando como estilo do poema




**Figura 4: poema em *close***

A ideia é reforçada pela estrutura da estrofe, colocada estreitamente na vertical. Além disso, o texto é integrante do livro *La vie en close* (1991). Nesse livro os poemas

---

<sup>5</sup> Uso esse termo para ressaltar uma unidade mínima de sentido em um plano relacional, especificada pelo close, por isso, close semático (por se tratar de um enquadramento de uma palavra ou parte dela). Embaso a minha interpretação no conceito de sema apresentado pelo *Dicionário de Semiótica*, de A.J Greimas e J. Courtés.




estão sempre se remetendo às temáticas e à linguagem cinematográfica. E o título em francês pode representar uma alusão à própria história do cinema, dado que o primeiro filme foi produzido na França pelos irmãos Lumière (*A saída da fábrica Lumière*, em 1895), através de uma câmera com projetor chamado de cinematógrafo.

O crivo posto em relevo remonta ao precípua dialético da arte, meditada, desde os pensadores antigos como Aristóteles e Horácio, como interativa e derivativa, e se antes eles falavam de gêneros literários, a partir do romantismo começa-se a considerar, sobretudo, a derivação e a interação de formas (gêneros literários também são formas, mas específicas, com delimitações, quando utilizo forma aqui, estou me referindo a subgêneros e às experimentações inovadoras com a própria tradição), ideia amplificada nas representações artísticas modernas e contemporâneas, como evidenciado com o filme artístico europeu, que emerge em meio às efusões modernistas da arte poética e plástica e a poesia experimental, mediadora de linguagens. Se antes a teoria literária e genológica já estabeleciam correlações entre as formas como distingue Hegel na *Estética*, percepção crítica acerca de engendramentos genológicos. Por esse viés as relações dialéticas eram percebidas no contexto de uma forma artística, e não eram necessariamente intencionais.

Com o advento da poesia experimental (concretista, digital) as fusões ocorrem, comumente a partir de um plano intencional, reverberando propostas estéticas. Por exemplo, a poesia digital de Avelino de Araújo, que utiliza o movimento e o enquadramento do cinema, cujo texto é divulgado em link no blog e no canal do youtube.

### **Referências bibliográficas**

- ANTUNES, Arnaldo. *Agora aqui ninguém precisa de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro. *A poética multimídia de Paulo Bruscky*. 2009, 220f. Dissertação (mestrado em Artes Visuais.). Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2009.

- 
- CYNTRÃO, Sylvia H. “A cultura contemporânea: a redefinição do lugar da poesia”. In: *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Sylvia H. Cyntrão (org.). Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Teresa Ottoni (tradução). Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de cinema*. Pedro Elói Duarte (tradução). Lisboa: Edições 70, 2009.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- NÖTH, Winfried. “Íuri Lótman: cultura e suas metáforas como semiosferas autoreferenciais”. In: *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. MACHADO, Irene (org). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- PINTO, Sérgio de Castro. *O cerco da memória*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2006.
- PINTO, Sérgio de Castro. *Zoo Imaginário*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte de adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

## MARCOS SISCAR: POETA-CRÍTICO CONTEMPORÂNEO

André Vinícius Pessôa (UERJ/CAPES/FAPERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto tem como ponto de partida a leitura que o poeta, crítico e tradutor Marcos Siscar fez do ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de Haroldo de Campos. As afirmativas de Campos em torno da pluralidade de poéticas diversas, que serviram de prognóstico para a situação da poesia no Brasil, são postas em questão por Siscar, assim como o período denominado de “pós-utópico” e o fim das vanguardas. Tais prognósticos, ao serem rerepresentados e revistos em sua historicidade, figuram como temas pertinentes para o debate sobre o contemporâneo.


**Palavras-chave:** Marcos Siscar. Haroldo de Campos. Poeta-crítico. Contemporâneo. Pós-utópico.

As indagações críticas de Marcos Siscar, assim como a sua autoimagem de um herdeiro da crise do verso (e, conseqüentemente, da crise da poesia), trazem no corpo de sua obra ensaística uma progressiva perplexidade sobre o contemporâneo. Seus textos em prosa, interpretados por Masé Lemos, em “Marcos Siscar e a vingança da poesia” (2011), como um acontecimento crítico em devir, ou “espécies de ‘manifestos’ não vanguardistas, pois não fazem tábula rasa da tradição e tampouco são projetos fechados sobre o fazer poético” (2011, p. 8), apresentam não apenas ao leitor comum, mas especialmente ao leitor de poesia, algumas reflexões bastante pontuais. Nos parágrafos que se seguem, realizar-se-á uma breve exposição de alguns tópicos desse debate sobre o contemporâneo, a partir de textos escritos por Siscar, como “A cisma da poesia brasileira” (2010); “As desilusões da crítica de poesia” (2010); “A alavanca da crise: a poesia ‘pós-utópica’ de Haroldo de Campos” (2014a); e “O *tombeau* das vanguardas: a ‘plurarização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo” (2014b).<sup>2</sup> Com isso, pretende-se ressaltar a pertinência de algumas de suas questões, tanto para a poesia realizada hoje no Brasil, quanto para o diálogo crítico que a acompanha.

---

<sup>1</sup> Vinculado à Pesquisa de Pós-Doutorado “O poeta-crítico no Brasil: tradição e contemporaneidade – ensaísmo crítico de poetas na literatura brasileira dos séculos XX e XXI”, coordenada pelo Prof. Roberto Acízelo Quelha de Souza, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com Bolsa de Apoio da Capes/Faperj. Contato: andreviniciuspessoa@gmail.com

<sup>2</sup> Os textos “A alavanca da crise: a poesia ‘pós-utópica’ de Haroldo de Campos” e “O *tombeau* das vanguardas: a ‘plurarização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo” foram posteriormente publicados no livro *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea* (2016).



A obra de Haroldo de Campos constitui-se para Siscar como “um dos lugares em que o contemporâneo se apresenta em sua maior potência de problematização” (2010, p. 306). Na sua visão, tanto a produção poética quanto os textos críticos de Campos são indispensáveis para o debate sobre os atuais problemas da poesia. Siscar (2014b) situa o emblemático texto de Campos escrito em 1984, “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1997), no centro da discussão sobre a poesia contemporânea brasileira, apresentando-o como um divisor de águas, por ter inaugurado uma percepção crítica inédita sobre o fim das vanguardas e apontado para a consequente coexistência de diversas poéticas, afirmativa incontestável quando se pensa a poesia do fim do século XX e do início do século XXI, não apenas no Brasil, como atesta Siscar, mas em países como a França.

A diversidade pacífica de múltiplas tendências e projetos variados que pauta o debate sobre o contemporâneo desde então, como se sabe, encontrou apoio crítico sistemático na universidade e na mídia. Como exemplo pontual, Heloísa Buarque de Holanda, na introdução de *Esses poetas: uma antologia dos anos 90* (1998)<sup>3</sup>, notou que


a produção poética contemporânea se mostra como uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas. Nesse conjunto, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia (1998).

A descentralização de estilos ou referências, que induziu a convivência de vozes variadas e dissonantes entre si, tornou infrutíferos os debates que antes fomentavam a disputa pela hegemonia no campo cultural. Posições que outrora se postulavam com um viés ideológico combatente diluíram-se num grande caldo cultural e passaram a atuar no mesmo plano de tantas outras, antagônicas ou mesmo indiferentes, num cenário amplo em que a multiplicidade de propostas adere a uma livre transposição de fronteiras.

Em “A cisma da poesia brasileira”, artigo cuja primeira versão foi publicada em 2005, Siscar chamou a atenção para essa “hipótese da diversidade” propagada pela crítica brasileira de poesia, que apontava para o fim dos antagonismos excludentes e o reconhecimento da convivência de variadas poéticas, a partir de projetos individuais, revelando não apenas um campo pluralizado, mas ecumênico em seu apaziguamento,

---

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/esses-poetas-anos-90/> Acesso em: 22 mar. 2017.




avesso a dilemas excludentes. Os chamados “lugares demarcados” de outros tempos foram substituídos pela recusa de posições estanques, postura comum entre os poetas e artistas da geração pós-68 – e o exemplo dado por Siscar vem de uma entrevista de Caetano Veloso, em que o compositor alude a um “automatismo” que definia determinados padrões estético-ideológicos fixos, os quais ele e seus contemporâneos não comungavam.

Siscar, diante da constatação sobre a variedade de poéticas na produção contemporânea, assinala que as reações têm sido diversas e ocorrem tanto no campo político quanto afetivo, oscilando entre uma positividade do alívio e do empenho, e uma negatividade da melancolia e da repulsa. A armadilha da “hipótese da diversidade”, na sua visão, encontra-se num discurso que se mostra esquivo a uma possível (e dispendiosa) estruturação do presente. Parâmetros como “diversidade” e “multiplicidade”, nessa perspectiva, constituíram-se numa solução teórica bastante facilitadora em face da produção contemporânea e a contingência específica de sua atualidade. Modo também de se desviar da história literária em sua projeção encaminhadora, pois o trânsito entre continuidades e rupturas por ora teria sido deixado de lado. Para o ensaísta, esse diagnóstico da diversidade, repetido aos quatro ventos por poetas, críticos e teóricos, não deixa de ser verdadeiro, mas, por não ser problematizado como deveria, “esconde os dramas da contradição (dramas que, entretanto, o animam ou, alternativamente, o desanimam)” (2014b, p. 3).

Na investigação do problema, diante da inquietação crítica de Siscar, o texto de Campos apresenta-se como “um episódio importante no estabelecimento desse paradigma da diversidade ao explicitar algumas de suas consequências críticas e poéticas” (2014b, p. 3). A tomada de consciência sobre o fenômeno da pluralidade da poesia contemporânea<sup>4</sup>, cada vez mais evidente nos anos que se seguiram, trouxe consigo o acerto de seu prognóstico. Ao aludir a uma percepção aguda que pôde pressentir, na fonte dos acontecimentos, a passagem dos projetos totalizantes de vanguarda à multiplicação das alternativas estéticas, a interpretação de Campos é tida hoje por Siscar como um “acontecimento crítico”, ou “um acontecimento relevante para se pensar a situação recente da poesia” (2014a, p. 83), dado o seu valor assertivo e

---

<sup>4</sup> Siscar refere-se à citação que, a seu ver, “fez fortuna na crítica brasileira” (2014b, p. 3): “Ao projeto totalizador da vanguarda que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis” (CAMPOS *apud* SISCAR, 2014b, p. 3).




histórico. Para o ensaísta, contudo, não foi apenas uma constatação neutra e distanciada do poeta sobre o factual, mas a própria aferição do fim do processo da poesia concreta naquele momento, “enquanto movimento coletivo e experimento em progresso” (CAMPOS *apud* SISCAR, 2014b, p. 3). Campos nomeou tal época de “pós-utópica”, mas não mapeou a cena que a acompanhava. Porém, esse lugar se mostrava verossímil pela própria inflexão histórica que o poeta assumia ao utilizar-se da sua trajetória como ponto de referência de uma poética de vanguarda que, no momento mesmo de sua escrita, passava a se reposicionar diante de uma “agoridade”<sup>5</sup>.

Além de atestar o “fim das vanguardas”, Campos buscava tirar consequências estratégicas imediatas para si. Por isso mesmo seu texto ainda hoje apresenta uma contradição inerente. Decreta o fim de algo que, ao mesmo, tempo, se afirma. Numa ambivalência de propósitos, ao mesmo tempo em que aponta para a superação das vanguardas, ou o que Siscar nomeou de *tombeau* – o túmulo – das vanguardas, o poeta reforça a sua própria perspectiva vanguardista. O ensaísta vê nessa ambiguidade um “descompasso textual” em que “a constatação de uma pretendida pluralidade poética convive [...] com a estratégia retórica da legitimação crítica e histórica da vanguarda” (2014b, p. 4). Siscar alude ao texto de Campos como uma espécie de manifesto que proclama, com o fim das vanguardas, o próprio fim dos manifestos e, desse modo, mesmo que paradoxalmente, não perde de vista a validade dos valores disruptivos das vanguardas. Nesse sentido, o texto é exemplar por sinalizar essa proximidade do ideário de vanguarda com a contemporaneidade.

Ao descortinar a tradição reverenciada desde os anos combativos da poesia concreta, Campos definiu seu estratagema de relacionar o “pós-utópico” a uma constituição progressiva de seu próprio projeto. Para Siscar, isso se evidenciou ainda mais pela centralidade que Campos atribui a Mallarmé, cujo poema “Um lance de dados” é tido como a referência fundadora para o Concretismo e “manancial de figuras fundamentais para a criação poética haroldiana, como a da constelação” (2014a, p. 85). A reiteração da referência a Mallarmé, num exercício de redramatização de suas leituras, aproxima a época considerada “pós-utópica” à vanguarda histórica, em que

---

<sup>5</sup> “Agoridade”, termo relacionado à poética sincrônica de Haroldo de Campos, fundamentada num apropriar-se seletivo e não consecutivo da história, ou “o momento de ruptura em que um determinado presente (o nosso) se reinventa ao se reconhecer na eleição de um determinado passado. Descoberta (invenção) de um partícipio passado que se comensure ao nosso partícipio presente” (CAMPOS, 1984, p. 249).




“Um lance de dados” figura como o “ponto de sutura do grande leque da tradição; ou, mais literalmente, no caso, como ponto de equilíbrio da *alavanca* com que o poeta pretende deslocar a leitura da tradição” (2014a, p. 85). Pois, em resposta à crise do verso, o poema de Mallarmé teria sido o propulsor do passo adiante, supostamente pós-moderno em relação, por exemplo, a Baudelaire, cuja poética, amparada por formas tradicionais, estaria colocada nos limites da modernidade.

Em “A alavanca da crise: a poesia pós-utópica de Haroldo de Campos”, Siscar faz referência às estratégias de funcionamento de que o texto do poeta lança mão. Tomando-o nos termos de “legislador” e “performativo”, o ensaísta comenta que Campos, na verdade, realiza o “pós-utópico” quando apenas parece fazer o seu diagnóstico. Essa centralidade de perspectivas, a partir do texto e de sua produção posterior, que não mais atende ao projeto coletivo da poesia concreta, revela o “pós-utópico” como um lugar de ação, e não apenas e exatamente um campo de reflexão. “Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente” (1997, p. 268), escreveu Campos, que para situar uma poesia da presentidade, ou da “agoridade”, aludiu a uma “história plural”, que tornava válida a “apropriação *crítica* de uma ‘pluralidade de passados’, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro” (1997, p. 269). Nesse sentido, a operação tradutória vinha a ser o dispositivo crítico indispensável para a poesia pós-utópica do presente. Assim Campos fecha o seu texto:

O tradutor, como diz Novalis, “é o poeta do poeta”, o poeta da poesia. A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombinação a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unidade *hic et nunc* do poema pós-utópico (1997, p. 269).

Campos, que na sua trajetória de poeta, teórico e crítico literário tanto referendou a sua obra e a de seus pares no centro das discussões sobre poesia no Brasil, ao constatar a dissolução dessa posição centralizadora e ver seu projeto pessoal emergir entre outras tantas poéticas possíveis, reafirmou em seu texto a potência de uma poética exercida junto à tradição. A herança que advém da opção pela escolha de um corte sincrônico da história não apenas se justificou novamente na seleção – no *paideuma* – como também (e principalmente) voltou a se afirmar prospectivamente na tradição e,






como consequência, na tradução, entendida como transcrição e transposição de diversas culturas e épocas em franca sincronia.

A crítica de Siscar a Campos intenta retirar do “drama desse conflito de ordem textual” (2014b, p. 7) as pistas para o entendimento da “experiência do contemporâneo”. O “corpo colossal” do texto, que se refere à sua própria trajetória desde os tempos do Concretismo, é, nas palavras de Siscar, “estrategicamente esculpido para dar à vanguarda o lugar e a função de predecessor do contemporâneo, aquilo que realiza seu próprio fim” (2014b, p. 6). Ao projetar o texto de Campos no caráter de atuação e militância da poesia atual, na qual o próprio Siscar se encontra, o ensaísta conclui que “estamos envolvidos com as vanguardas, muito mais do que conseguimos admitir” (2014b, p. 7). A cena contemporânea, vista como a “pluralização das poéticas possíveis”, desse modo coincide com a perspectiva nomeada de “pós-utópica”, da qual o próprio Siscar participa, não apenas como crítico e professor universitário que a pensa sintomaticamente, mas também como poeta, ao revezar-se nas vertentes reflexiva e criativa.

São mais de trinta anos desde o texto de Campos, e a nomenclatura “pós-utópico”, usada na época para definir o contemporâneo em seu sentido de ocorrência, ainda hoje carrega em si a questão se a poesia realmente necessita estar ligada a um projeto de caráter universalista e ao desejo de realização de uma suposta utopia. Lembra Siscar, em “As desilusões da crítica de poesia”, que

a relação entre poesia e cultura é extremamente problemática desde pelo menos Baudelaire, e tem se manifestado não apenas na forma positiva do projeto, mas na forma problemática do tédio, da alienação, da violência, do sacrifício, do mistério, sem com isso carecer de sentido (2010, p. 172).

Diante do viés culturalista, e o consequente questionamento que incide sobre a própria necessidade e a validade do poético – e quiçá do literário – para fornecer as respostas mais imediatas aos apelos do contemporâneo, Siscar põe em suspeição também a atuação da própria crítica. Tendo em vista a junção histórica de poesia e crítica como um vetor decisivo da modernidade, a crise da poesia, frente às questões do contemporâneo e ao próprio poema, é também a crise da crítica. Mais ainda, numa esfera maior, pertence à crise da cultura, num tempo em que a sombra distópica irrompe



como ameaça real a todo e qualquer arranjo, por negar o poético como possibilidade humana de realização.

Nesse lugar incômodo em que cresce a necessidade de nomear e propagar uma determinada atitude de “resistência da poesia” (sem deixar de ter em conta a variedade de significados da palavra “resistência”), a inércia da ainda propalada “hipótese da diversidade”, com a conseqüente convergência pacífica de diversas poéticas, quer venha a causar reações positivas ou negativas por parte dos produtores e críticos de poesia, quer se posicione alinhada ou refratária às vanguardas históricas, agora se vê numa situação limítrofe frente à conformidade de suas posições.

## Referências

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

LEMOS, Masé. “Marcos Siscar e a vingança da poesia”. In: \_\_\_\_\_. *Marcos Siscar, por Masé Lemos*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia.)

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaio sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_. “A alavanca da crise: a poesia pós-utópica de Haroldo de Campos”. In: *Remate de Males*. Campinas, v. 34, n. 1, p. 81-94, jan./jun. 2014a.

\_\_\_\_\_. “O tombeau das vanguardas: ou a ‘plurarização de poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo”. In: *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 16, n. 2, Rio de Janeiro, jul./dez. 2014b.

\_\_\_\_\_. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

## À PROCURA DE PÉS NO *DARK ROOM*: GLAUCO MATTOSO E A VISÃO SEM OLHOS

Baruc Carvalho Martins (UFF)<sup>1</sup>

**Resumo:** Glauco Mattoso é um poeta cego. A limitação do uso dos olhos gerou, desde 1995 com a perda total da visão devido ao avanço do glaucoma, a produção de uma estética diferenciada, que o próprio poeta deu o nome de *pornosiana* (voltada para a pureza formal e a impureza de conteúdo). Com este trabalho, procuramos investigar a distância mesma entre o poeta e o cego na antologia *O poeta pornosiano* (2011) que é mobilizada nos modos de fazer, ver e sentir convocados na produção da poesia; argumentando, assim, que a pornografia opera muito além do nível meramente representativo, indo trabalhar diretamente no próprio campo de forças que fabrica o poema e o abre para forças outras – não mais linguísticas.


**Palavras-chave:** poesia brasileira contemporânea; Glauco Mattoso; estética; visão; política.

O que fazer quando é às sombras, mais do que à luz, que um projeto de escritura se desenvolve? Algo como uma foto(= luz)-grafia (= escrita) se tornaria impensável em termos mais tradicionais e, com ela, qualquer desejo pelo realismo, de uma objetividade e predomínio da visão que se alicerça desde o final do século XVIII, configurando, nos marcos do pensamento de Michel Foucault (2007), a episteme moderna e, seguindo Jonathan Crary (2012), o modo como no século XIX o estatuto da visão se entrelaça com o da modernidade para produzir tanto o observador quanto, e ao mesmo tempo, um conhecimento sobre ele. O que nos faz perguntar: toda a visualidade seria, então, perdida? Todo modo de ver, fazer e sentir – ou, dito de outro modo, de uma partilha do sensível, para pensar a partir de Rancière (2005) e ainda que não inteiramente com ele – se arranjaria numa simples nulidade da visão? O que, ao esboçar a escritura do cego, das forças que coloca em jogo em sua prática poética, nos dá a ver? E que cego é esse de que falamos, de que apontamos primeiro o adjetivo para só depois revelar o nome?

Glauco Mattoso, a despeito da vontade sempre útil de fragmentar as palavras para encontrar nelas diversas relações de sentido que pulsam em vocábulos contíguos (seja do nome Glauco com a doença Glaucoma, sina que conhecia desde criança, seja com o Mattoso de Gregório de Mattos), é um nome próprio, ao modo deleuzeano, no exato sentido em que expressa uma multiplicidade. Ainda assim, guarda na genealogia que se

---

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: baruccm@id.uff.br.



fabrica, a cada vez, com seus poemas, relação direta com o nosso primeiro antropófago: Gregório de Mattos (CAMPOS, 1978: 97). Proximidade que se expressa sobretudo pela voracidade de deglutição das palavras, indo além da antropofagia oswaldiana para o que o próprio Glauco chama de “coprofagia” ao recolocar na máquina antropofágica o que foi vomitado por ela (Mattoso, 2004a). Não há mais, nesse sentido, sobras ou restos. Pois tudo que foi rejeitado é reabsorvido.

A autopiese (movimento de autocriação) da máquina antropofágica de Glauco Mattoso não deixa margem, assim, para dicotomias entre dentro/fora, belo/feio, alta ou baixa literatura. Ainda que se utilize por vezes da produção de dicotomias, do confronto ou do embate entre polos temporários, pois busca sempre mobilizar saídas que abram o poema ao Fora que já o constitui. Nisso reside um processo de composição barroca que não anula com a dialética, mas retira a mediação com o intuito de fazê-la operar diretamente.


Ao analisar a antologia *O poeta pornosiano* sobrevém de imediato a imagem de um poeta-crítico, na acepção que Augusto de Campos confere a João Cabral de Melo Neto, na medida em que a sua crítica é expressa diretamente no modo da poesia, na dimensão da composição, do trabalho expressivo.

#### PARA UMA SÓ PALAVRA

A lusa poesia fez escolha  
cantando os septe mares, mas eu faço  
questão de terra firme, e meu pedaço  
de chão ninguém demarca nem controla.

Mais amplo que a terrestre esfera, ou bola  
menor que o proprio espaço do meu passo,  
o chão que um cego pisa, tão escasso  
e imenso, mais que um solo, é o termo “sola”.

Assim, no feminino, a sola é minha  
lembrança da visão, quando o menino



pisou na minha cara e eu nove tinha.

Si tenho de compor, portanto, um hymno

ao maximo vocabulo, uma linha

bastava: escrevo “sola” e aqui termino.

(MATTOSO, 2011: 122)


Desse trabalho direto com os objetos, no lugar mesmo de emergência em que constitui sua poesia, a perda da visão não significou, por isso, uma perda da visualidade. Antes mesmo da cegueira total, já tinha forjado uma prática de escrita que não mais se encaixava no cânone tradicional da poesia, a partir da experimentação de “poemas visuais” publicizados, ainda na década de 1970, no *Jornal Dobrabil*. Com a perda total da visão, porém, os poemas assumiram uma forma fixa, típica dos sonetos italianos, com duas quadras e dois tercetos. A rigidez da forma, assim, ao contrário do que se poderia supor, deu início a uma produção poética distinta em que o próprio Glauco deu o nome de podorasta, em oposição à fase “visual”<sup>2</sup>. O que não significou com a ausência de olhos, frise-se, uma ausência de visualidade, mas a produção de um tipo diferenciado de visualidade, como afirma:

Paradoxalmente, a cegueira me enclausurou e me libertou, escureceu e iluminou. Minha poesia ficou até mais “visual” que antes, pois agora imagino até o formato de cada letra, como se estivesse impressa e ampliada diante de mim. “Vejo” até a fonte, serifada e tudo. Além da imagem, trabalho na memória um “salvamento de arquivos” tão eficaz que dispensa gravador ou ditado, e mantém o poema guardado na cabeça durante uma noite, entre a insônia, o sono e o sonho, para ser “recuperado” na manhã seguinte, já digitado no computador falante. Se o trauma da cegueira potencializou meu masoquismo, também aumentou minha percepção metafísica, pois viver na escuridão é como estar suspenso no espaço sideral. Ou seja, ao mesmo tempo que dependo mais do plano material (apalpando para me locomover, praticamente rastejando até alcançar um pé, humano ou de mesa), raciocino em função do ilimitado e do infinito, portanto do imortal e do transcendente. Fiquei mais místico e mais bruxo do que já era. (MATTOSO, 2004a: 196)

Mas o que seria esse tipo de visualidade que entra em jogo no modo de fazer poético? Talvez, se nos for possível criar uma interface para analisar as relações entre

---

<sup>2</sup> Ver soneto *Ensaístico*, em: MATTOSO, Glauco. Pegadas noturnas (dissonetos barroquistas). Rio de Janeiro: Lamparina, 2004b, p. 131.



obra e autor como uma relação direta entre literatura e vida – de modo próximo à relação que Deleuze e Guattari (2003) estabeleceram entre Kafka e sua obra –, conseguiríamos, a partir das pesquisas com bebês e das noções de sentidos de si<sup>3</sup>, desenvolvidas pelo psicólogo Daniel Stern, encontrar alguma trilha que nos forneça caminhos mais eficazes – ainda que repleto de riscos.


### **A visão antes dos olhos: os sentidos de si**

Segundo Stern, ao contrário das teorias desenvolvimentistas de Piaget com os estágios ou fases para aquisição da linguagem sendo substituídos conforme o desenvolvimento da criança, há uma coexistência dos sentidos de si não verbais mesmo após o período de aquisição da linguagem. O exemplo que usa para esse movimento, particularmente em *Diary of a Baby* (de 1990), ao invés de *The Interpersonal World of Infant* (publicado antes, em 1985), é o da música: o aparecimento de outro sentido de si não exclui o anterior, mas, como uma nota que é acrescentada à primeira, ambos os sons se alteram na presença do outro; de modo que o aparecimento do segundo sentido também altera o primeiro e ambos coexistem (Stern, 1998:10).

Na obra mais conhecida de Stern – *The Interpersonal World of the Infant*, nos é apresentado quatro sentidos de si, com modos de funcionamento e organizações próprias, cada um sendo acionado a partir da configuração de um domínio de relação que já os constitui, são eles: sentido de si emergente (*sense of an emergent self*); sentido de si nuclear (*sense of a core self*); sentido de si (inter)subjetivo (*sense of a (inter)subjective self*) e o sentido de si verbal (*verbal self*). Posteriormente, ele acresce a essa sistematização o sentido de si narrativo (*narrative self*). Mas essa nova conceituação só é adicionada após o período de aquisição da linguagem. O que nos interessa aqui, no entanto, é justamente os três primeiros sentidos de si não verbais que ocorrem fora da consciência e que são ativados ainda muito cedo, estando diretamente relacionados com o nosso sistema de percepção do mundo. São justamente esses sentidos também que, por exceder à linguagem, vão interessar a Félix Guattari em seus últimos anos de vida (LAZZARATO, 2014: 90). Por volta dos anos 2000, em uma


---

<sup>3</sup> Aqui acompanhamos a tradução de Paulo Oneto feita no livro: LAZZARATO, M. *Signos, máquinas, subjetividades/ Signs, machines, subjectivities*. Tradução de Paulo Domenech Oneto com a colaboração de Hortência Lencastre. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: n-1 edições, 2014.



introdução revista do livro *The Interpersonal World of the Infant*, Stern substitui a clara sequência temporal que definia o período de surgimento de cada um dos três sentidos de si (por volta de 2 meses para o primeiro; de 2 a 3 meses para o segundo e entre 7 e 9 meses para o terceiro) por uma compreensão que toma os 3 sentidos de si como já virtuais desde o início, desenvolvendo-se conjuntamente (Stern, 2000: xiv). Conforme Guattari apud Lazzarato, “os diferentes sentidos de si, anteriores ao sentido linguístico de si, não são absolutamente etapas na acepção freudiana, mas, sim, ‘níveis de subjetivação’, focos e vetores de subjetivação não verbais que se manifestam ao longo da vida em paralelo com a fala e a consciência” (LAZZARATO, 2014: 91).

O sentido de si emergente corresponde à gênese, “matriz” (para Stern), ou “foco de subjetivação” (para Guattari), que permite todo ato criativo e a constituição dos outros sentidos de si a partir da apreensão do mundo através da percepção amodal (que se situaria anterior à diferenciação dos sentidos, fornecendo uma constelação de informações abstratas, *crossmodal*, que poderia ser “transposta” para qualquer modalidade sensória), da percepção fisionômica (com a experiência direta dos afetos categoriais, ainda sem fronteiras definidas e, por isso, participando também como um tipo específico de percepção amodal) e dos afetos vitais (que se experienciaria de forma subjacente e concomitante, em presença ou não, dos afetos categoriais e seriam marcados por termos dinâmicos cinéticos, como ‘surgir’, ‘esvaecer’, ‘crescendo’, ‘decrecendo’ etc.) (STERN, 2000: 60). Em *Diary of a Baby*, o sentido de si emergente (*World of Feelings*) assume a forma de uma plasticidade musical. A criança apreende as coisas não em termos de concreto/abstrato, mas em termos de tons, ritmos e intensidades. Para cada momento vivido, uma multiplicidade de *feelings-in-motion*: sentimentos e percepções crescem ao mesmo tempo e estão sempre mudando a cada momento (STERN, 1998: 14). Não há dentro e fora. Só há exterioridade que produz interioridade. As coisas são apreendidas a partir dessa diferença de volume que elas evocam (como *feeling tone*) no presente experienciado. O bebê ainda não consegue perceber duas experiências ao mesmo tempo. Porém, a experiência seguinte não desaparece com a primeira. No presente da experiência, é possível ouvir o eco dessa primeira experiência na segunda: *one melody loud, the other quiet*.



O segundo sentido, sentido de si nuclear, auxilia na impressão de um corpo coerente, que mais ou menos controla suas ações numa relação interpessoal (STERN, 2000: 69). A interação com o olhar é a marca desse sentido de si. Uma interação que não procura nada, pois JÁ É em si mesma (STERN, 1998: 51). Assim, o tema-e-variação da voz da mãe opera para manter a interação. Constituem-se três eventos de si: consigo, com o outro e com alguém que faz as vezes de si (por exemplo: quando a mãe brinca com o braço do bebê para apanhar alguma coisa, ensinando ações). Isso forma um embrião para a definição dos lugares de ator-agente e paciente e da instituição dos pronomes: eu, ela (no caso da mãe) e nós (eu, ela e nós). Ser carregado permite também outra compreensão do espaço (autolocomoção) e outra compreensão do tempo (separação entre o tempo cronológico e o tempo subjetivo) (STERN, 1998: 74). Ao contrário do sentido de si emergente, o bebê já consegue considerar duas experiências, mas estas se desenvolvem ao mesmo tempo. Ainda assim, tudo se passa no presente que agora se alonga. O que constitui representações abstratas a partir dos modos-de-estar-com<sup>4</sup> que atuam na integração dos invariantes de si e compõem o sentido de si nuclear.

O terceiro sentido, o sentido de si subjetivo, marca a percepção da criança de que ela tem uma mente e de que pode compartilhá-la com outras pessoas (STERN, 2000: 124). Agora, o bebê procura objetos que existam na mente para além do presente; há, com isso, desenvolvimento da memória (STERN, 1998: 85). Assim, comparecem para permitir a relação intersubjetiva: focos de atenção (a criança já indica com o olhar e compartilha isso com a mãe); comunicação de intenções e compartilhamento de estados afetivos (STERN, 2000: 128). Para estabelecer a comunicação com o bebê, a mãe se utiliza de uma espécie de sintonização que Stern chama de *affect attunement*, permitindo à mãe, a partir das propriedades amodais da criança colocadas em jogo na interação, sintonizar-se diretamente com os estados afetivos do bebê. Aqui, todavia, não se trata de uma “imitação” – pois a mãe expressou isso em suas próprias “palavras” (STERN, 2010: 114) –, nem de uma representação do comportamento – pois está ligada diretamente aos estados afetivos –, nem, por isso, de uma resposta reflexiva do bebê – pois antecede à cognição.

---

<sup>4</sup> Ways-of-being-with. Aqui, estaria referido o Representations of Interactions that have been Generalized (RIGs), mas o próprio Stern muda para melhor descrever a experiência vivida a partir de uma proximidade com as noções já utilizadas na clínica.




## **O *Dark room* e a pornografia em Glauco Mattoso**

Se fizemos esse esboço, ainda que demasiadamente breve, dos sentidos de si na obra de Daniel Stern, foi com o intuito de perceber como os modos de operação e funcionamento desses sentidos implicam diretamente no acesso e comunicação da experiência. Com a aquisição da linguagem, conforme Stern (2000), a nossa experiência é fragmentada, os eventos episódicos de cada momento se transformam em eventos generalizados. As palavras do uso comum correm, então, em paralelo com a complexidade e riqueza da experiência global, dividindo nossa compreensão em dois mundos: de um lado, a experiência vivida e, do outro, a experiência narrada. Todavia, ainda segundo Stern, isso não rebaixa a linguagem, mas a redimensiona de acordo com a participação decisiva e constituinte do não-verbal.

Na arte, e no caso específico dos poetas, Stern fornece o exemplo de Baudelaire e dos poetas simbolistas franceses (STERN, 2000: 155) que procuraram as propriedades amodais das coisas para transpor de uma modalidade sensória para outra com o objetivo de criar “um processo subjetivo mais transcendental” (STERN, 2010: 78). Desse modo, os poetas captariam as propriedades invariantes abstratas das coisas dispostas na dinamicidade dos eventos em que se situam para delas extrair as informações crossmodais. Esse exemplo de Daniel Stern nos permite forjar um ponto de contato com a poética de Glauco Mattoso para pensar o seu modo próprio de visualidade.

Em *O poeta Pornosiano*, a forma fixa do soneto ao modo italiano é acrescida por duas séries principais de estrofação, com poucas alterações entre as variantes, são elas: ABBA-ABBA-CDC-DCD e ABAB-ABAB-CCD-EED. A única série que destoa, ainda assim não inteiramente nos tercetos, é a do poema “Do gentil seresteiro”, formado por: AABB-CDCD-EEF-GGF (MATTOSO, 2011: 24). Durante toda antologia, Mattoso, como bom antropófago, promove a deglutição de palavras por dois processos principais: por um lado, a tentativa de manter a grafia das palavras como a utilizada no período colonial, criando por vezes um interessante balanceamento dos vocábulos, e, de outro, com a justaposição tanto de palavras quanto de orações para produzir efeitos de sentido inesperados. Desse modo, não há utilização de metáforas e de uma consequente antropomorfização do poema – estamos pensando aqui nesse trabalho direto com os



objetos em Kafka observada por Deleuze e Guattari (2003) –, mas de um processo mais bruto que o poeta consegue simplesmente pela habilidade de versificação.

E é aqui, na versificação, que reside ponto importante dessa virada visual da poética de Glauco Mattoso. Em *Filme para poeta Cego* (2012), curta-metragem de Gustavo Vinagre que aborda o processo de composição poética promovido pelo conflito entre baixa e alta literatura na obra de Glauco Mattoso, o poeta aparece concebendo os poemas a partir da sonoridade. Até aqui, nenhuma novidade. Mesmo porque, a própria poesia, como nos lembra nossos poetas concretistas Décio Pignatari e Augusto de Campos, está mais próxima da música, da pintura e da escultura que da literatura. O fato novo, porém, é a marcação e nova mobilização do tempo que é feita, principalmente, a partir da cegueira e requer uma nova espacialização da estrutura do poema.

Para isso, é necessário convocar novas forças que não compareciam antes ou, se compareciam, participavam em menor escala. É preciso, assim, acessar a experiência de um jeito diferente do uso cotidiano da linguagem – não mais estando interessado na representação dos acontecimentos, mas no próprio acontecimento. É necessário, por fim, de um novo trabalho da percepção e da atenção que permita a comunicação direta, por contágio, com o campo de forças que atua a cada momento no presente vivido.

Com efeito, esse trabalho só pode ser feito se mobilizarmos os outros sentidos de si que participam de nossa experiência de apreensão das coisas. Em *Forms of Vitality* (2010), Daniel Stern expande a noção de *affect attunement* para formas dinâmicas de vitalidade (*dynamic forms of vitality*), tomando-as como um fenômeno subjetivo que se desenvolve e constitui no próprio movimento, integrando tempo, força, espaço e intenção/direcionalidade. Assim, nada pode ser experimentado e/ou percebido sem as formas dinâmicas de vitalidade. Desse modo, a percepção amodal constitui as formas de vitalidade na medida em que fornece informações abstratas sobre forma, quantidade, nível de intensidade etc. ao invés de informações concretas sobre coisas vistas, ouvidas, tocadas. É com as formas de vitalidade dinâmicas que os artistas trabalham. De modo que não há trabalho estético que se dê sem elas, diferindo apenas entre os usos mais ou menos eficazes que se possa fazer. Essas formas de vitalidade atravessam, carregam e fabricam a intensidade e o contorno temporal do conteúdo (STERN, 2010: 23). Nesse




sentido, muito embora quase sempre apareçam juntos, conteúdo e formas de vitalidade dinâmicas não se confundem.

Com isso, em *O poeta pornosiano*, a pornografia não se desenvolve primeiramente como tema, mas se dá, ou se exprime, diretamente no poema a partir do nível expressivo. De modo que não é possível quebrar ou separar palavras de suas relações morfossintáticas e pragmáticas. É necessário ver o todo, como o poema aparece. Nada se esconde sob o poema porque ele se dá por inteiro e tudo que faz é se mostrar em sua própria superfície. É na superfície ou no que aparenta – no sentido de tudo que aparece – que reside a sua força e onde os verdadeiros conteúdos da poesia de Glauco podem dar às caras, mesmo ele, Glauco, estando às escuras.

A autocolocação do poema na tradição promove, então, uma genealogia bélica própria. Pois, se participa da tradição do poema camoniano, é simplesmente para atingir o seu avesso. Com isso, é a própria língua portuguesa que atinge a partir de uma composição que se coloca no entre-lugar do cânone e da vanguarda. Aqui, seguindo Gilles Deleuze (1997), faz minorar a língua, rachando a sintaxe ao mesmo tempo que produz uma nova. Convocando, nesse movimento, tudo aquilo que excede a linguagem e está para além do humano. Visto que, o interesse de Guattari pelos sentidos de si de Daniel Stern ao perceber a participação do não-verbal, do não-linguageiro, na experiência, reside, justamente, no que impede qualquer compreensão da percepção como uma simples propriedade humana. A poesia, por isso, ao permitir um acesso diferenciado na experiência por meio de um nível de subjetivação que excede a linguagem, também faz passar e captar forças que excedem o humano e, no entanto, o constituem: são forças cósmicas, geológicas, vegetais, animais etc. que atravessam o poeta e a obra e fazem-no dispor o seu plano de composição (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Que a sátira ou a facilidade de leitura de seus poemas não nos subsuma dessa complexa carpintaria poética que produz. Se há pau, pé, cu e viadagens de toda sorte; também há verso, rima e tradição. E é no embate entre os dois, e não na tomada de um ou outro isoladamente, que o poema ganha consistência. A “visualidade sem olhos” de Glauco também se constitui por esse embate: entre o representativo e o não representativo, entre a percepção configurada em alguma modalidade sensorial e a



percepção amodal, que constitui aquela e se dispõe na plasticidade de um mundo musicalizado, volumoso, intensivo, mas, ainda assim, não amorfo. Esse é o *dark room* de Glauco Mattoso, o quarto escuro do cego, mas também da pegação, do gozo, da poesia.

### **Referências bibliográficas:**

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução: Verrah Chamma; Organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DANIEL, Claudio. O anjo de botas carcomidas: uma entrevista com Glauco Mattoso. In: MATTOSO, Glauco. *Pegadas noturnas (dissonetos barrockistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.


DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Kafka – para uma literatura menor*. Tradução e prefácio: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, G. Literatura e Vida. In: DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, pp. 11 a 16.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 9.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

LAZZARATO, M. *Signos, máquinas, subjetividades/ Signs, machines, subjectivities*. Tradução de Paulo Domenech Oneto com a colaboração de Hortência Lencastre. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: n-1 edições, 2014.



MATTOSO, Glauco. *O poeta pornosiano*. São Paulo: Annablume, 2011.

\_\_\_\_\_. O anjo de botas carcomidas – Uma entrevista com Glauco Mattoso. In: MATTOSO, Glauco. *Pegadas noturnas (dissonetos barrockistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Pegadas noturnas (dissonetos barrockistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004b.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental, 2005.

STERN, Daniel N. *Diary of a baby*. New York: Basic Books, 1998.

\_\_\_\_\_. *Forms of Vitality: exploring dynamic experience, in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. New York: Oxford University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic Books, 2000.

## CARTAS JÁ NÃO ADIANTAM MAIS: RELAÇÕES ENTRE ESCRITA ÍNTIMA E A POÉTICA DE ANA CRISTINA CESAR

Cesar Garcia Lima (UFF/FAPERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Como na canção “Eu te amo, eu te amo”, de Roberto Carlos, a poesia de Ana Cristina Cesar é permeada pelo desejo de interlocução, dirigindo-se obsessivamente a um destinatário querido, especialmente no formato de carta ou de diário íntimo. Ao incorporar citações eruditas e da cultura de massa, seus poemas e escritos críticos instigam a leitura intertextual, a comparação de gêneros literários e a relação com outras artes, como o cinema.

**Palavras-chave:** Poesia; Carta; Diário; Cultura de massa.

Em um dos versos do poema “Contagem regressiva”, de Ana Cristina Cesar (2013), o eu lírico faz uma especulação sobre o seu próprio texto:

Qual tarde de maio  
Como um trunfo escondido na manga  
carrego comigo tua última carta  
cortada  
cartada.  
Não, amor, isto não é literatura.  
(CESAR, 2013, p.271)

Em meia dúzia de versos, Ana C. usa pelo menos duas referências explícitas: os poemas “Tarde de maio” (de *Claro enigma*) e Carrego comigo (de *A rosa do povo*), ambos de Carlos Drummond de Andrade (2000), em uma das colagens de diferentes vozes características de sua poesia de espelhamento. No último verso da estrofe citada, o sujeito lírico introduz o vocativo “amor”, que convoca a intimidade do suposto interlocutor e também do leitor. É sobre essa ambiguidade entre a obsessão técnica e a informalidade da confiança que se constrói a poética de Ana C., como uma rede heterogênea, híbrida e em estrutura dialógica, que busca a cumplicidade do leitor, como na canção de Roberto Carlos “Eu te amo, eu te amo”, em que o eu lírico reclama:

Cartas já não adiantam mais  
Quero ouvir a sua voz  
Vou telefonar dizendo  
Que estou quase morrendo  
De saudade de você  
(CARLOS, 1968)

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando em Teoria da Literatura (UFF); Doutor em Literatura Comparada (UERJ); Mestre em Literatura Brasileira (UFRJ). Contato: cegali@gmail.com.

A canção de Roberto Carlos, lançada em compacto simples pela CBS em 1968, certamente foi ouvida, na vitrola ou no rádio, pela adolescente Ana, em seus 16 anos, que anotou no caderno o poema “mancha”<sup>2</sup>:

Tenho 16 anos  
Sou viúva  
De família azul  
De cabelos esvoaçantes  
(e nada rebeldes)  
Sou genial sob todos os pontos de vista,  
Inclusive de perfil  
A poesia é uma mentira, *mora*.  
(CESAR, 2013, p.148)

Entre a gíria da Jovem Guarda expressa no poema e a aprendizagem do inglês, idioma do qual viria a ser tradutora, a adolescente Ana também demonstrava preocupação com a poesia e suas representações, um traço irremediavelmente modernista, designação que a autora usava em suas cartas reais, intercalada com uma postura clássica, conforme vemos no poema:

sou uma mulher do século XIX  
disfarçada em século XX  
(CESAR, 2013, p.247)

Como uma das representantes femininas da poesia marginal carioca dos anos 1970, o rótulo de poeta alternativa servia para definir Ana apenas por ter editado seus três primeiros livros de forma independente, já que sua poesia desde o início transitava livremente entre temas da alta cultura e da cultura popular, fazendo do coloquialismo um artifício para tratar temas de toda ordem, inclusive os eruditos. Armando Freitas Filho (2016), em texto publicado em 29 de outubro de 1993 no *Jornal do Brasil*, por ocasião do décimo aniversário de morte de Ana Cristina Cesar, discorre sobre pontos de distinção da poesia da autora com seus companheiros de geração, observando que

Ana Cristina procura variações e incrementos inesperados fugindo da paralisia e da autocomplacência da moda, do que iria ficar datado, evitando, por exemplo, o poema-piada-minuto, mal ressuscitado e

---

<sup>2</sup> O título do poema foi grafado em minúsculas pela autora, assim como em outros poemas citados neste texto.

obrigatório. Um dos seus expedientes mais pessoais era praticar uma cleptomania estilística, ousada além dos limites, que abre e agrega, a sua linguagem e indumentária, com a mão ligeira do descuidista, marcas inusitadas. (FREITAS FILHO in CESAR, 2013, p.467)

O primeiro livro de Ana C., *Cenas de abril*, pequeno volume editado pela própria autora, tem, na seleção de 24 textos breves, vários indícios da poética a ser desenvolvida por ela. No verso inicial de “primeira lição”, ela ironiza as lições sobre o sistema de gêneros definido por Aristóteles: “Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro”. (CESAR, 2013, p.18)

Em forma de verbete, o poema – como uma falsa anotação didática em terceira pessoa – funciona como um guia a ser desconstruído no restante do livro, no qual as referências a gêneros diversos ganham múltiplas formas, dentre as quais se destacam os diários, sendo encerrado com um texto em prosa, intitulado “na outra noite no meio-fio”, em que a autora desenvolve um diálogo interno com referências ao *beatnik* Jack Kerouac.

Em outro poema do livro, “18 de fevereiro”, ela elabora um contraste entre a escrita funcional e a escrita íntima, formulando uma síntese desse *ethos* criativo fragmentado, ventríloquo:

Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem! (CESAR, 2013, p.33)

Essa estratégia dialógica em relação a outras fontes escritas faz com que sua poesia possa ser lida como um hipertexto em que interage um extenso grupo de autores, especialmente vozes femininas, além de referências ao cinema, à música, à fotografia e à telenovela. Nesse sentido, Flora Süssekind (2007) propõe uma interpretação da poesia de Ana C. como uma arte da conversação, “como fala [...], cujo eco, insistente, se repete, com variações, de um livro a outro”. Essa fala é exercida em seus poemas de variadas formas, mas também

por uma série de diálogos propositalmente explícitos com técnicas literárias diversas (da prosa de Katherine Mansfield à poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Francisco Alvim, Baudelaire, Emily Dickson ou T. S. Eliot), de ensaios pictográficos e gráfico-narrativos [...], de exercícios de crítica da própria poesia. (SÜSSEKIND, 2007, p.9-10)



A propósito disso, Ana C., em um texto curto sobre sua própria produção literária, elabora uma avaliação de suas formas literárias preferidas:

Agora percebo por que a grande obsessão com a carta, que é na verdade obsessão com o interlocutor preciso e o horror do “leitor ninguém” de que fala Cabral. A grande questão é escrever *para quem?* Ora, a carta resolve este problema. Cada texto se torna uma Correspondência Completa, de onde se estende o desejo das correspondências completas entre nós, entre linhas, *clé* total. A outra variação é o diário, que se faz à falta de interlocutor íntimo, ou à busca desse interlocutor (“querido diário...” ou as trancas que denunciam o medo/o desejo do leitor indiscreto). Nos dois gêneros manda a prosa. (CESAR, 2013, p.415)

A incorporação de formatos como o poema-piada, a carta, a ode, o manual de instruções, o guia e o prontuário é uma constante no livro *Cenas de abril*, como um mostruário da linguagem, seja nos títulos ou nos próprios versos. No poema “arpejos”, por exemplo, semelhante a uma anotação de diário, o conjunto de três pequenos textos em prosa investiga a princípio uma coceira no hímen, causando uma estranheza pelo tratamento meticuloso de linguagem e uma estudada intimidade súbita.

No ponto de vista de Nonato Gurgel, é pela apropriação que Ana C., paradoxalmente, constrói a originalidade de sua escrita:

A poética narrativa de Ana C. constrói-se a partir da cópia, da citação sem referência direta e da consciência dos limites do ato de representar. A formação acadêmica e o re-conhecimento da tradição literária moderna, aliados a um espírito questionador e contestatório, em termos artísticos e comportamentais, permitem à autora a produção de um texto que se desvia da maioria dos textos de sua geração. (GURGEL, 2014, p.47)

### **Carta como literatura**

A partir da publicação da obra completa de Ana C., em 2013, reunida sob o título genérico *Poética*, ficaram mais evidentes os traços de sua heteróclita poesia, que se concebia múltipla. “Quisera dividir o corpo em heterônimos – medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo”, diz em “final de uma ode” (CESAR, 2013, p.21), poema ambientado no Tejo e que ecoa Fernando Pessoa.

A consagração da carta e do diário íntimo como formas prediletas da criação literária de Ana C. pode ser remetida a Mikhail Bakhtin e sua classificação dos gêneros do discurso. Bakhtin (2006) classifica a carta como parte dos gêneros primários, de

diálogos do cotidiano. Assim como os dadaístas, Manuel Bandeira e Drummond, entre outros, adotaram a notícia (também pertencente ao gênero primário) para a criação literária, da mesma maneira Ana C. resgata a carta como um território de composição, com recursos em que a paródia é vista como para-ode, ou canto paralelo, conforme a conceituação de Tynianov (apud SANT'ANNA, 1999, p. 13), composição que subverte o gênero do texto original e o converte em um gênero diverso.

Nas palavras de Geneviève Haroche-Bouzinac, autora de *L'Épistolaire*, “a carta é frequentemente apresentada como benfeitora porque ela coloca em operação uma ilusão, ilusão de presença, ilusão de diálogo, voz recriada no silêncio de uma leitura muda” (HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p.70). Em suas cartas falseadas, Ana C. transfere para a literatura o caráter de encenação do eu epistolar sob o signo da ironia, forjando, da mesma maneira que nas cartas da vida real, essa “ilusão de presença”, mas desta vez com o desconhecido leitor. Em *Correspondência completa* (1979), segundo livro independente de Ana C., composto de uma única carta, a personagem Júlia escreve a alguém inespecífico, chamado simplesmente de *my dear*:

Depois que desliguei o telefone me arrependi de ler ligado, porque a emoção esfriou como a voz real. Ao pedir a ligação, meu coração queimava. E quando a gente falou era tão assim, você vendo tv e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas). Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura (um reflexo verde na lagoa no meio do bosque)? (CESAR, 2013, p.47)

Para o sujeito lírico da *Correspondência completa*, a distância é um combustível romântico e a voz ao telefone, um desestímulo para o amor, ao contrário da canção de Roberto Carlos, melodramaticamente carnal. Na verdade, a correspondência é chamada de completa porque encerra um mundo próprio, trafega em um universo paradoxal no qual a ausência é um estímulo ficcional para a emoção, e a voz do outro, tornada decepcionante por não ser imaginada. Fora do papel, esse amor parece não valer nada.

Silviano Santiago (1986), baseado em Baudelaire, estabelece uma relação entre a visão do leitor como hipócrita e a poesia de Ana Cristina Cesar, observando que

O poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre no entanto lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo. Singular e anônimo o leitor, ele não é todos como também não é uma única pessoa. O poema não é um discurso em praça pública para a massa indistinta; nem papo a dois confluyente e

íntimo, apesar de ser linguagem em travessia – aclaremos.  
(SANTIAGO, 1986, p.95)

Em seu diálogo com a tradição e com o moderno, Ana C. instaura novas leituras contemporâneas, em que somos compelidos a descobrir suas pistas, com uma escrita pública que mimetiza a escrita íntima. Este aspecto nos leva a associar seus textos aos cadernos greco-romanos dos séculos I e II, os *hypomnemata* estudados por Michel Foucault (1992), em que anotações prosaicas abriam espaço também para reflexões sobre a própria existência, uma escrita de si que buscava fazer emergir o sujeito do emaranhado cotidiano.

Em uma carta, esta real, enviada para Maria Cecília Fonseca em 22 de agosto de 1976, Ana C. evidencia seu método:

(...) ando fascinada com o “estritamente real” – diários, cartas, biografias, Sussekind – queria, se eu pudesse, trabalhar neste sentido. Leio com fascínio a biografia de Virginia Woolf que Ana Candida me mandou, escrita por um sobrinho dela, Quentin Bell – é um livro belíssimo e interessantíssimo, vale a pena, e tem essa qualidade que eu ando desejando, contra minhas garras formalistas – a despreensão literária (que pode acabar dando em literatura). (CESAR, 1999, p.124)

À sua maneira, Ana C. cumpriu as designações de Katherine Mansfield, em um trecho de seu *Diário*, por ela traduzido e também parodiado:

Tenho paixão pela técnica. Tenho paixão por transformar o que estou fazendo em algo completo – se é que me entendem. Acredito que é da técnica que nasce o verdadeiro estilo. Não há atalhos nesse caminho. [...] Quero escrever uma espécie de longa elegia... Talvez não em forma de poesia, nem tampouco em prosa. Quase certamente numa espécie de prosa especial. (MANSFIELD apud CESAR, 2016, p.325)

Com a publicação do volume *Crítica e tradução*, que reúne a produção acadêmica, traduções e entrevistas de Ana Cristina Cesar (2016), seu método de trabalho e lado delirante podem ser mais conhecidos e cotejados com sua produção literária. O livro traz para o debate público muitas referências da autora, trágica e precocemente desaparecida, evidenciando uma perspectiva de leitura que já antecipava linhas de pesquisa da literatura contemporânea, como a intertextualidade, a preocupação com a circulação literária, a relação entre a literatura brasileira e o documentário.

Neste volume, encontramos o depoimento da autora para o curso “Literatura de mulheres no Brasil”, ministrado por Beatriz Resende na Faculdade da Cidade em 1983,

no Rio de Janeiro, em que Ana C. reflete sobre a necessidade de referências anteriores para se ler poesia, a necessidade de uma “iniciação”:

Você pode ter lido muito determinados poetas, nunca ter lido outros e ser um iniciado. Você pode ter lido um ou dois e já sacar o que é poesia: que a poesia é um tipo de loucura qualquer. É uma linguagem que te pira um pouco, que meio te tira do eixo. Agora, é importante ser iniciado porque os textos mais densos de literatura, os que nos satisfazem mais se referem muito a outros textos. Cada texto poético está entremeadado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim. É que a gente chama intertextualidade. Então um remete ao outro... (CESAR, 2016, p.305)

Sérgio Alcides (2016, p.13), no breve ensaio “Armadilha para Ana Cristina Cesar”, observa as contradições inerentes à ascensão da escritora carioca como tema de teses, dissertações e eventos do meio universitário, afirmando que não há “nada mais antagônico à sua poesia do que o academicismo”, ainda que reconhecendo a forte relação acadêmica da autora com a pesquisa e a carreira docente. É evidente que a popularização do nome de Ana C. pode trazer à cena acadêmica fascínios enganosos, como o que enfatiza a faceta trágica de sua biografia. Entretanto, as inúmeras leituras de sua obra conduzem a muitos outros autores e reflexões culturais, como reflete a citação anterior, calcada na intertextualidade. Ana C. é múltipla e, para quem se permite o aprofundamento nas referências, revela um modo de composição literária extremamente sofisticado e lúdico.

Nestes dias em que a carta se tornou anacrônica e o diário reinventa-se no mundo digital em blogs e redes sociais, a obra de Ana Cristina Cesar subsiste, assim como a poesia, como um território de resistência da subjetividade. O diálogo de sua obra com a escrita de si faz emergir novas possibilidades de leitura, em que a carta, o diário, o aparentemente obsoleto ressurgem como formas artísticas nas quais o histórico e o estético encontram uma poética sofisticada, mas que não se exime de beber das fontes da cultura de massa, como uma canção de Roberto Carlos. De seus cadernos, rascunhos e inéditos publicados postumamente, é possível vislumbrar escritas que se sobrepõem como num palimpsesto e, por sucessivas leituras de diferentes leitores, podem ser reinauguradas como se fossem novos textos.

## Referências

ALCIDES, Sérgio. *Armadilha para Ana Cristina e outros textos sobre poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

CARLOS, Roberto. Eu te amo, eu te amo. In: \_\_\_\_\_. *O inimitável*. Rio de Janeiro: CBS, 1968. Faixa 6. 1. Disco de vinil.

CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Organização: Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

\_\_\_\_\_. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992. p.129-160.


FREITAS FILHO, Armando. Duas ou três coisas que eu sei dela. In: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.466-469.

GURGEL, Nonato. *Luvas na marginália: escritos sobre a poética de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Móbile, 2016.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *L'Épistolaire*. Paris: Hachette, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 5, p.95-105, 1986.



SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

## O COSMOS DA POESIA: REVELAÇÕES METAPOÉTICAS EM CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

Eloiza Fernanda Marani (PG-UFMS/CAPES)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo exibir bio/bibliograficamente a autora Claudia Roquette-Pinto e esboçar a leitura e análise de três poemas da escritora, presente nas obras *Os dias gagos* (1991), *Corola* (2000) e *Margem de manobra* (2005), no intuito de exemplificar, ilustrar e traçar a construção de um percurso estrutural e, conseqüentemente, interpretativo, desvendando o trilhar fecundo da poeta na formação do constructo poético.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira; Poesia contemporânea; Metapoesia; Manipulação artística; Aspectos da natureza.

### Introdução

A linguagem, na história da evolução humana, se configura na busca por uma identidade, por um novo caminho, por uma nova história a ser traçada e trilhada. Com a autonomia da linguagem, o homem passa a se descobrir como um ser falho e repleto de incertezas, que circundam o seu existir.

Toda essa evolução é claramente retratada no universo literário, pautada no árduo trabalho e no jogo de palavras devidamente articulados pelo escritor, capaz de revelar este mundo e criar outro, desvelador de questões da existência humana, construída a partir da opacidade da linguagem.

Sob estas perspectivas, focamos nosso pensamento na poesia de Claudia Roquette-Pinto, que versa sobre o papel imprescindível do escritor no “cosmos” da poesia. Autora de sete livros – *Os dias gagos* (1991), *Saxífraga* (1993), *Zona de sombra* (1997), *Corola* (2000), *Margem de manobra* (2005), *Botoque e Jaguar: a origem do fogo* (2009) e *Entre lobo e cão* (2014) – a escritora carioca, pelo procedimento metapoético, em especial pelo uso de aspectos e de detalhes pequenos e aparentemente “insignificantes” da natureza, revela em sua escrita a ‘voz’ que evidencia o processo criativo e a consciência de seu tempo, no intuito de ressignificar o mundo que a cerca. Dessa forma, as composições da autora, arquitetada a partir de imagens e termos da botânica, simplificam e refletem a própria essência da vida, os quais serão ilustrados, neste trabalho, através da análise de três poemas – *No Jardim; Página oca; Mira* – pertencentes às obras de Claudia Roquette-Pinto.

---

<sup>1</sup>Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus: Três Lagoas – e-mail: [elo\\_marani@hotmail.com](mailto:elo_marani@hotmail.com).

## O jardim poético

Os versos de Claudia Roquette-Pinto desfrutam da utilização de ‘jardins’ e todos os elementos da natureza que o compõem, como terra, água, luz e ar, os quais unidos exibem e estabelecem equilíbrio.

O poema “No jardim”, pertencente a obra inicial da autora – *Os dias gagos* (1991) –, o equilíbrio é buscado pelo eu lírico no ensejo de versar e transgredir a maneira de encontrar e fazer poesia. Vejamos o poema:

No jardim  
o verão recomeça sua linhagem de folhas  
vespas se eternizam em vertigens roxas  
no seu zig vôo zag ancestral.  
guizo de flores a abelha matutina  
espirala a corola  
e o crisântemo fulmina  
num amarelo que dói dói dói.  
há uma nota fovista no alface crespa  
a larva estala em borboleta  
mas a tarde se despreza alheia a isso.  
uma luz um motivo um inseto  
tremula na tua pupila  
com asas de prata e papiro.  
o silêncio estrila e me espeta.

eu escuto o que tem que ser dito.

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 51).

Temos como título o substantivo masculino jardim, que em sua forma literal é um pedaço de terreno, geralmente cercado e adjacente a uma habitação, destinado ao cultivo de flores, plantas e árvores ornamentais (CALDAS AULETE, 2011, p. 822). Mas que, também, pode ser considerado refúgios sagrados e simbolizam o cosmos, a harmonia e a fertilidade.

No poema de 15 versos livres, a temática já vem (pré) destinada pelo título, no qual é possível fazer uma associação entre quem cuida do jardim (jardineiro) e quem elabora e cuida do poema (poeta). Esse processo de associação entre jardim-jardineiro e poema-poeta faz nascer a imagem que permeará a poética de Claudia Roquette-Pinto, pois se trata do cuidado e tratamento meticuloso na construção poética.

O jardim equivale ao poema e o jardineiro ao poeta. O jardineiro é o responsável por semear, plantar, podar e regar as plantas de um jardim. Desta forma, assim como o jardim depende do jardineiro para permanecer vivo, o poema, também, necessita do árduo trabalho do poeta para florir.



Neste poema vislumbramos um eu lírico que observa atentamente o recomeçar e o resignificar de seu jardim intelectual, no qual a subjetividade lhe faz mais perceptível as miudezas que compõem seu inconsciente.

As ideias lhe apresentam como vespas que se eternizam em perturbações roxas, em que a cor roxa, de acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p. 1221), simboliza o mistério, o desejo, o interesse, o apaixonamento, o ato desmedido e a individualidade, exatamente adjetivos que permeiam a vida artística de um escritor, pois o mesmo, no ato da carpintaria poética mergulha em um mundo particular recheado de enigmas.

No quarto verso temos um jogo de palavras “zig vôo zag ancestral”, que enfatiza a importância das referências literárias na construção poética, pois o “zig vôo” indica a viagem vivida pelo eu lírico no momento da escrita, e o “zig ancestral” faz referências a literaturas e artes ancestrais que influenciam a escrita atual do mesmo.

O ‘flash’ produtivo deste eu lírico vai formatando seu objeto, o poema:

[...] guizo de flores a abelha matutina  
espirala a corola  
e o crisântemo fulmina  
num amarelo que dói dói dói. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 51)

Palavras sinônimas de som e barulho marcam o trecho transcrito acima nos termos guizo e matutina, ocasionando um efeito de sentido de algo que começa a sobressaltar o subconsciente do eu lírico na engenharia do poema.

O substantivo “corola” tem sua definição advinda da botânica, a qual é a união das pétalas constituintes de uma flor, formando a ‘grinalda de pétalas’. Para que a beleza dessa ‘grinalda’ exista é necessário a contribuição de cada pétala, assim como no poema, em que cada palavra exerce papel essencial para o esplendor e contemplação.

O papel do poeta é, justamente, organizar essas ‘pétalas’ (palavras) na carpintaria de seu ‘jardim’ (poema), dar forma e, ainda, trazer reflexões acerca do homem, sentimentos e vida. De acordo com Paz (2012, p.55), o poema seria a tensão entre o valor afetivo da linguagem e a prescindível carga referencial.

No fragmento do poema acima, o crisântemo, uma planta que pertence à família *Asteraceae*, originalmente de cor amarela, e por isso em grego o seu nome significa “flor de ouro” (CALDAS AULETE, 2011, p. 418), é visto e sentido pelo eu lírico que “fulmina / num amarelo que dói dói dói”, o qual a junção de crisântemo com a

simbologia da cor amarela, revelam o momento de inspiração e criação no poema, intensidade mental digna de valores nobres, que poucas pessoas possuem.

A importância de coisas banais e pequeninas presentes na natureza – aspecto vigoroso na poética de Claudia Roquette-Pinto – mais uma vez é esmiuçada no decorrer desse poema, como no trecho que segue:

[...] há uma nota fovista no alface crespa  
a larva estala em borboleta  
mas a tarde se desprega alheia a isso. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 51)

Notoriamente temos a complementação dos aspectos de jardim com a apresentação do termo ‘alface crespa’, a qual pertence ao espaço horta. Essa analogia entre os dois espaços – jardim X horta – versa sobre significâncias necessárias na construção e contemplação do poema, do qual emana a poesia.

A partir da apreensão do essencial na construção do poema, o eu lírico percebe que “a larva estala em borboleta”, ou seja, o que antes não havia sentido, não tinha vida, passa a desenhar-se e metamorfosear-se diante suas expectativas, tornando-se inspirações para o poema.

Essas inspirações são retratadas pelo eu lírico de uma forma muito discreta e sensorial, como se tomassem seu corpo e ocupassem seu íntimo:

[...] uma luz um motivo um inseto  
tremula na tua pupila  
com asas de prata e papiro.  
o silêncio estrila e me espeta.

eu escuto o que tem que ser dito.

(ROQUETTE-PINTO, 1991, p. 51)

Todos os ensejos da natureza vistos, ouvidos, sentidos e percebidos pelo eu lírico fazem com que a transposição do abstrato em concreto se materialize, pois “tremula na tua pupila”, ou seja, o absorvido pelo órgão da visão (pupila/olho) atravessa esse portal sensorial, e “com asas de prata” ganham vida no papiro, folha, papel, manuscrito.

Ainda neste fragmento temos um par antitético – silêncio X estrila – em que nos confirma a tensão vivida pelo eu lírico no ato da produção poética. Pois o inesperado lhe prende e chama atenção, exatamente o que não emite som (silêncio) realiza sons altos e agudos (estrilar), que o provocam e o fazem transgredir em poesia.

A partir do penúltimo verso é que temos o eu lírico no centro da ação poética, com a utilização do pronome oblíquo átono em primeira pessoa do singular “me”, em que o eu lírico narra todos os acontecimentos vividos.

Assim como, também, podemos notar no verso que encerra o poema, pois apresenta um sujeito simples da oração – eu – na intenção de confirmar a centralidade do poeta diante dos fatos que o cercam. O findar do poema conclui, de certa forma – pois na poesia nada é definitivo – que o transposto em poema é a junção, apreensão, absorção, reflexão de diversos sentimentos e vivências.

### **O cosmos da poesia**

Na arquitetura poética, o escritor, muitas vezes, depara-se diante de um “papel em branco” sem saber qual caminho seguir, ou melhor, o que será transposto para o papel, no intuito de tornar-se poema.

Esse dilema, que cerca o ofício de escritor, é claramente retratado na poética de Claudia Roquette-Pinto, essencialmente em *Corola* (2000), que versa sobre jardins em plena e constante evolução, isto é, sobre o processo de construção do poema:

PÁGINA oca  
olho que destoa  
da expectativa  
de tornar cativa  
a asa liquefeita,  
a mão-anêmona  
abrindo o leque na arena de fogo branco.  
Fala sem agulhas,  
dedos cegos não furam  
a tenda da pele onde estala  
a flor aceita,  
acertada,  
que não se nomeia e,  
lenta, calcifica.  
Desterro ausência  
superfície sem interferência,  
vida boa despendida.  
Pelo ralo do olho  
tudo o que não recolho escoo,  
desmorona.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

O poema inicia-se com o verso “Página oca”, o qual, além de nomeá-lo, intensifica a temática que será tratada e desenvolvida no decorrer de seus versos, o percurso para a contemplação na materialidade do poema.

A palavra “oco” designa algo sem conteúdo, vazio; portanto, quando temos “página oca” logo podemos inferir à página em branco, página vazia, sem conteúdo. Observamos que, logo a partir do primeiro verso, o eu lírico descreve o momento de criação do poema, em que está diante de um papel em branco, ainda sem conteúdo, tentando materializar seus pensamentos e ideias em versos.

Nos versos iniciais temos um “olhar que destoa”, que discorda “da expectativa/ de tornar cativa” a construção poética, isto é, o olhar do artista depara-se com certas dificuldades de transpor em palavras o que vê, pensa e sente, pois esse olhar míope enxerga o que ninguém mais vê, ou melhor, visualiza o mundo através de um prisma, o qual lhe proporciona momentos e visões que um olhar comum não obtém.

Contemplamos o verso “a asa liquefeita”, que por meio do enjambement une os versos e realiza um único significado, de que na carpintaria poética o artista busca o evanescente, o abstrato; trabalha com o improvável, com o indizível, pois a poesia encontra-se exatamente nesse percurso entre o material e o imaterial, entre a imaginação e o real.

O eu lírico tenta de todas as formas abranger e ‘apalpar’ tudo o que for possível para a construção/materialização do poema, como é notório no trecho a seguir:

[...] a mão-anêmona  
abrindo o leque na arena de fogo branco. [...]  
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

De acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p. 108), anêmonas são numerosos pólipos actinários, de vida solitária, medindo de 1,5 cm a 5 cm, sem esqueleto, de colorido brilhante, com aparência de flor conferida por sua forma e cores variadas e, pelos tentáculos que lhes circundam a boca. É uma espécie de vegetal marinho, o qual possui vários tentáculos, pelos quais ocorre a alimentação e reprodução.

Assim, a “mão-anêmona” (do poeta), com seus tentáculos (dedos) que servem para a captura e navegação na construção poética, metaforiza o momento de aglomeração e seleção das palavras pelo artista, que, assim como a anêmona, passa a ter cor, ou seja, começa a ganhar seu primeiro suspiro e iniciar-se como matéria.

O eu lírico na escolha das palavras para a construção do poema preza por verbetes em sua plenitude, sem danos e/ou modificações na unidade, seu significado puro e pleno abrange a completude exigida pelo poema.

Por conseguinte, temos a transformação de “página oca” para “flor aceita / acertada”, como verificamos a seguir:

[...] a flor aceita,  
acertada,  
que não se nomeia e,  
lenta, calcifica. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

Os versos transcritos marcam o princípio de uma segunda fase do poema, pois no início nos deparamos com um eu lírico diante de uma página em branco, “página oca”, sem conteúdo; já nesta segunda fase essa “flor aceita / acertada”, ganha significados e substâncias, obtém, lentamente, forma e se fortalece como poema.

O termo “flor”, neste fragmento, é metáfora de poema que através das palavras se materializa formando um novo ‘cosmos’, um novo mundo, o mundo da poesia. Temos cosmos em sua totalidade, como o universo em seu todo. É o conjunto de tudo que existe, desde o microcosmo ao macrocosmo, das estrelas até as partículas subatômicas. Do grego antigo – ‘*Kósmos*’ que significa beleza, ordem, organização, harmonia. (CALDAS AULETE, 2011, p. 409)

O poeta para a construção do ‘cosmos poético’, necessita do ‘cosmos factual’, portanto é inevitável que um se dissocie do outro, ambos dependem-se. A poesia não é, assim, o mundo, mas o que o poeta pensa ser o mundo.

Essa complexidade que envolve o mundo do poeta e, conseqüentemente, da poesia é fundamental na construção do poema. No momento em que o poema passa a constituir-se como ‘corpo’, todas as lacunas existentes em seu interior começam a aparecer, como podemos visualizar no fragmento a seguir:

[...] Desterro ausência  
superfície sem interferência,  
vida boa despendida. [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

Podemos notar que o ‘ausente’ vem à tona em uma “superfície sem interferência”, ou seja, o não visível mostra-se ao artista, respaldado em uma superfície lisa “na arena do fogo branco”, sem interferência de coisa alguma, com a integridade e totalidade da palavra na construção poética, em uma relação íntima entre seu criador e a criatura.

Entretanto, tudo o que esse eu lírico não apreende e absorve fica perdido no tempo, não se calcifica, como relatado no final do poema:

[...] Pelo ralo do olho  
tudo o que não recolho escoo,  
desmorona.

(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 35)

Essa aproximação do exterior com o interior atribuída pela utilização do termo “olho”, exemplifica claramente a transfiguração e mutação de ‘coisas’ em palavras. Tudo o que o artista não recolhe na “página oca”, tudo o que o artista não retém na “arena de fogo branco”, escoo pelo “ralo do olho”, “desmorona” memória adentro.

Temos, portanto, um exemplo do poder e importância do poema, pois mesmo quando o artista não consegue absorver e transpor em palavras tudo o que desejava, o texto - por si só - transmuta e versa sobre diversos planos, ganha vida e significância própria. Deste modo, por mais que o poema não retenha, ele retém. Por mais que o poema não recolha, ele recolhe.

### **A contemplação poética**

A recorrência em metaforizar o descobrir da poesia através dos substantivos flor e/ou rosa, é uma característica muito forte na poética de Claudia Roquette-Pinto, cuja abstração envolve elementos da botânica na apropriação de sua poesia.

Essa constância metafórica perfez todas suas obras e, não poderia ser diferente em *Margem de manobra* (2005), a qual apresenta como temática reiterante a invasão de uma realidade violenta e exterior que invade o âmago do ser humano, mas também, podemos encontrar a clareza e a descrição de um eu lírico em plena fase de encontro com a poesia, assim como apresentado a seguir:

MIRA

Pena,  
sobreposta às veias,  
pousada sobre o papel  
onde a teia se enreda  
e desenreda,  
e cada palavra cumpre o curso,  
a maldição,  
agarra-se à outra,  
empurra a vizinha  
no atropelo,  
amesquinhada ou generosa,  
mas: definitiva  
- ou antes,  
definindo-se neste exato instante,

nesta superfície,  
coágulo no vácuo entre  
o que disse e o que diria,  
e este é o tema:  
sob a mira de  
uma grande pena  
a cabeça explodida  
de uma (ah, sim,  
novamente) flor.

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 13)

A definição do termo ‘Mira’, de acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p. 930) é, simplesmente, o ato de mirar, ter algo em vista. Mas também, tem-se como acepção figurada o significado de intuito, intenção, interesse, desejo. Desta forma, temos desde o título do poema o desejo de um eu lírico em espreitar uma relação de proximidade com algo que esteja em seus desejos.

O eu lírico de “Mira” relata seu momento de escrita, sua seleção de ideias para a construção do poema. O primeiro verso se encontra isolado e composto pelo substantivo ‘Pena’, que de acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p.1047) é uma estrutura complexa e ceratinizada que recobre o corpo das aves (Anat. Zool.); ou uma peça metálica bicuda que se encaixa numa caneta para escrever; ou ainda, em um sentido figurado, estilo e maneira de escrever, profissão de escritor.

Assim sendo, temos logo de início a dura realidade de um profissional da escrita na montagem de seu objeto, o poema, onde a “pena / sobreposta às veias”, depende, também, de uma disposição e vocação para que alcance o ápice do seu trabalho, a materialidade do poema.

A persistência do eu lírico “pousada sobre o papel / onde a teia se enreda / e desenreda”, enfatiza a inconstância de estruturas, organismos e ideias que necessitam ser filtrados e sistematizados na transposição do abstrato (poesia) para o concreto (poema).

A concretização da poesia advém da utilização das palavras, veículo condutor de significantes e significados, as quais dependem direta e/ou indiretamente da manipulação artística de seu criador para ganharem vida e consistência, assim como notoriamente visualizamos no fragmento a seguir:

[...] e cada palavra cumpre o curso,  
a maldição,  
agarra-se à outra,

empurra a vizinha  
no atropelo, [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 13)

No fragmento podemos visualizar um jogo de palavras na organização dos versos, no qual “cada palavra cumpre o curso, / maldição,” pois na construção de uma oração o objeto empregado de maneira errônea pode denotar consequências desagradáveis. E essa é a luta diária no ofício de escritor, exatamente, escolher a palavra certa na hora exata.

Ainda retratando a importância das palavras, esse eu lírico enfatiza que de qualquer forma a palavra vai tomando seu direcionamento e cumprindo seu papel, que é de expressar pensamentos e emoções em linguagem verbal.

No curso do poema temos a acepção dos termos “amesquinhada ou generosa”, os quais se referem ao tipo de significado que a palavra exerce na construção do verso. Seja ela de forma reduzida, limitada e/ou de forma abundante, todas se incorporam no cerne do poema e se definem, solidificam.

Todo o ‘labor poético’, retratado pelo eu lírico de Roquette-Pinto, apenas se materializa quando colocado em contato com algo concreto – o papel em branco:

[...] - ou antes,  
definindo-se neste exato instante,  
nesta superfície, [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 13)

No fragmento transcrito, o que antes eram apenas ideias abstratas, ganham vida, corpo e vai “definindo-se neste exato instante,” quando colocadas “nesta superfície” até então sem conteúdo, mas que abrigará uma avalanche de emoções e sentimentos.

Superfície que concretizará o que já foi elaborado e refletido pelo eu lírico antes de transpor as palavras no espaço que deseja:

[...] coágulo no vácuo entre  
o que disse e o que diria, [...]

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 13)

De acordo com o *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (CALDAS AULETE, 2011, p.345), o termo coágulo implica na parte coalhada ou coagulada de um líquido; massa sólida ou semissólida resultante de processo de coagulação. A partir dessa definição, podemos inferir que a palavra solidifica-se na inquietação do artista,



“no vácuo entre / o que disse e o que diria,” na expectativa de retratar em versos todo o sentimentalismo existente dentro de si.

Diante destes relatos miméticos obtidos pelo ‘olhar’ do eu lírico, temos então o tema que ecoa na poética de Claudia Roquette-Pinto – a metapoesia – que perfaz todas as suas obras, e que se esmiúça no findar deste poema:

[...] e este é o tema:  
sob a mira de  
uma grande pena  
a cabeça explodida  
de uma (ah, sim,  
novamente) flor.

(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 13)

No fragmento, temos a retomada do título do poema, no intuito de reforçar a intenção do eu lírico em transcrever e rever sua labuta de escritor. O eu lírico se encontra debruçado em uma transpiração poética intensa, na qual tem em sua ‘Mira’ a busca pela construção poética na sua essencialidade.

Como em muitos poemas que compõem o acervo bibliográfico de Claudia Roquette-Pinto, este em análise, também se volta aos elementos da natureza, mais especificamente a aspectos de jardins, como podemos notar na última palavra, do último verso deste poema com o verbete Flor, o qual metaforiza a poesia e os caminhos necessários para alcançar seu ápice.

### **Considerações finais**

O processo de criação poética é um tema utilizado por diversos escritores, e Claudia Roquette-Pinto não difere dessa maioria. Entretanto, a poética de Roquette-Pinto solidifica-se na utilização de termos advindos da natureza.

As composições utilizadas pela escritora, a partir de imagens e termos da botânica, simplificam e refletem a própria essência da vida, pois assim como na poesia, a vida, também, necessita de reflexões e detalhes para obter sentido.

Assim, a análise dos três poemas que constituem as obras de Claudia Roquette-Pinto – trazidos e discutidos no presente artigo – configuram um estudo do percurso estrutural da escritora, obtendo e ressaltando o metapoema, temática retratada com delicadeza, sensibilidade de imagens, sensações da natureza e a sedução das palavras.

## Referências:

BORGES, Jorge Luiz. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALDAS AULETE, Francisco Júlio. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 2011.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3 ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução: Vera da Costa e Silva. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Versos, sons, ritmos*. 14 ed. São Paulo: Ática, 2008.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ROQUETTE-PINTO, Cláudia. *Os dias gagos*. Rio de Janeiro: Edição autoral. 1991.

\_\_\_\_\_. *Corola*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

\_\_\_\_\_. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2005.

## TORQUATO NETO EM NOSFERATO NO BRASIL: PERFORMANCE COMO RESISTÊNCIA À INVISIBILIDADE E À AUSÊNCIA DE VOZ

Esmeralda Barbosa Cravançola (UFBA)<sup>1</sup>

**Resumo:** A poesia de Torquato Neto também nos chega por meio de filme em super-8, na figura de Nosferato. Na tentativa de entender essa movimentação artística e apreender as qualidades sensíveis configuradas em sua obra, arrisco um diálogo com o texto *Performance, Recepção, Leitura*, de Paul Zumthor, em busca da reflexão sobre a implicação do corpo como algo indizivelmente pessoal, e qual seria o lugar da voz para um sujeito privado de se limitar e se liberar por meio dela; dessa maneira, procuro fazer a indagação de que meios se utiliza, já que não se faz habitar na linguagem por meio da voz. As reflexões de Frederico Coelho sobre a fantasmagoria do compositor e um texto de Tom Zé colaboram ainda para este diálogo.

**Palavras-chave:** Torquato Neto; cinema marginal; performance


Torquato Neto tinha apenas 28 anos quando zarpou daqui. Nos últimos dez anos de sua vida, escreveu intensamente letras de canção, crônicas em jornais, poemas, diários. No cinema em Super-8, Torquato não só produziu como atuou. Em Teresina, filmou *O terror da Vermelha* (1972) e *Adão e Eva: do paraíso ao consumo* (1972). Este último foi extraviado, porém ficaram as fotografias de Antonio de Noronha Filho, que compõem o trabalho *O filme perdido*, com curadoria de Guga Carvalho. Como ator, foi personagem nos filmes *Helô e Dirce* (1972), de Luiz Otávio Pimentel, *Nosferato no Brasil* (1971) e *A múmia volta a atacar* (1972), de Ivan Cardoso.

Assumindo uma interpretação da obra do artista como resistência às posturas opressivas, tanto políticas – da ditadura civil militar – quanto culturais – impostas pelo conservadorismo e pela falta de incentivo financeiro a essas produções –, o cinema marginal do qual Torquato Neto participou foi também uma saída à invisibilidade imposta ao sujeito e à ausência de voz.

No Brasil, entre as décadas de 1960 e 1970, filmar em Super-8 foi uma verdadeira febre, por ser uma produção barata e possibilitar maior experimentação. Muitas dessas pessoas que usaram câmeras em 8 mm, começaram uma abertura para suas carreiras cinematográficas, por exemplo, o próprio Ivan Cardoso. Grande parte do que se filmou nessa época apresenta uma atenção ao presente, às modificações de comportamento e

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura e Cultura (UFBA), Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Contato: esmeraldacravancola@hotmail.com.



insubordinação aos valores proclamados pela sociedade, atitudes que se faziam visíveis em outras artes, como é o caso da Tropicália. Ao chamar esse cinema de marginal, leio esse termo como uma atitude revolucionária e inventiva na qual a linguagem se mostrava como um dos riscos a se correr, fugindo do previsível. Torquato Neto escreve “as travessuras do superoito”, em 28 de agosto de 1971, crônica em que explana sobre a moda do uso da bitola:


Superoito é moda? É. E é também cinema. Tem gente que já está nessa firme e não está exatamente só brincando. Em minha opinião, está fazendo o possível, quando é possível. Aqui, então, nem se fala: superoito está nas bocas e Ivan Cardoso, por exemplo, vai experimentando. Bom e barato. Bom. O olho guardando: aperte da janela do ônibus, como sugeriu Luiz Otávio Pimentel, e depois veja. É bonito isso? Descubra: aperte e depois repare. As aventuras de superoito, herói sem som – e se quiser falar também tem [...] Planos gerais, panorâmicas, detalhes. Se eu compreendi direito, nada melhor do que curtir de superoito, vampiresco, fresco, mudo. (TORQUATO NETO, 2004, p. 207)

Ele chama a atenção nesta e em outras crônicas não só para a moda e a experiência do uso de Super-8, como também para a relação problemática entre os chamados “filmes históricos”, produções épicas e ufanistas que afastavam o olhar do presente e alcançavam a maior parte do incentivo financeiro, além de estimular uma reação negativa contra o cinema “marginal” (TORQUATO NETO, 2004, p. 217). A debilidade das instituições também foi sentida na sétima arte. Havia a censura à liberdade de expressão, que deixava a cinematografia oficial longe de polêmicas, investigações da realidade, questionamento de tabus, crítica de costumes ou discussões sobre o sexo. A essas questões o cinema marginal veio responder, por exemplo, em filmes como *Helô e Dirce*, ou *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso). A partir das contradições e dificuldades, Torquato Neto apresenta na figura de Nosferato uma identidade libertária que marca sua arte poética, se rebelando inclusive contra aqueles a quem em algum momento foi parceiro ou defendeu, haja vista suas críticas ao Cinema Novo.

Em *Nosferato no Brasil*<sup>2</sup>, filme de pouco mais de 26 minutos, Ivan Cardoso consegue juntar componentes do cinema clássico do terror ao humor irônico e a figurações do “cafona”, assimilando uma sátira aos valores artísticos e sociais do período. Torquato Neto havia retornado de seu autoexílio na Europa e escrevia a coluna “Geleia

---

<sup>2</sup> No elenco: Torquato Neto, Scarlet Moon, Graça Motta, Marcelinho Zona Sul, Ricardo Horta, Zé Português.




Geral”, no jornal *Última Hora* quando filmou *Nosferato*. Ivan afirma que não sabia muito bem as razões que o levaram a escolher um vampiro, mas queria uma personagem de peso para ser protagonista. Escolhida a personagem principal, existia outra questão a resolver: não havia dinheiro para as filmagens à noite. Por isso, todo o filme foi rodado durante o dia. Acontece que, aquilo que seria um obstáculo, pois conceitualmente os vampiros não se mostram à luz do dia, tornou-se uma saída experimental. O próprio Ivan Cardoso conta que encontrou a resposta na poesia concreta de Affonso Ávila. O poema dele dizia “onde vê isso, veja aquilo”. Então, Ivan faz o seguinte aviso no começo do filme: “onde se vê dia, veja-se noite”. Com isso, o diretor não só recria a partir do poema concreto o artifício da poesia escrita como elemento constitutivo, mas possibilita ao receptor um choque sensorial.

O filme começa com a imagem de uma caveira, seguida de ossadas e de uma coroa de flores na qual está escrito “Última homenagem de”, com uma trilha sonora fantasmagórica. Em seguida, o letreiro “Quotidianas Kodaks”<sup>3</sup>, nome que Ivan Cardoso deu a vários filmes em Super-8 produzidos a partir de *Nosferato*. Uma placa anuncia “Budapeste século XIX”. As cenas que se seguem estão em preto e branco. Após fazer a sua primeira vítima, *Nosferato* aparece em pé, próximo a uma fonte e é mostrado, então, seu reflexo na água. O próximo plano enfatiza um poste de luz aceso, um rapaz lendo e, novamente, a lente se encaminha para outro poste de luz. Em seguida, surgem os cartazes já citados: “Onde se vê dia/veja-se noite”. O rapaz que tem acesso às letras – no jornal – é atacado a paulada e pedra por *Nosferato*. O ataque é simulado, não havendo contato efetivo entre os instrumentos de violência e o violentado. Corte.

Três cachorros em cena. Um sendo puxado pelo dono enquanto os dois que aparecem ao lado, ficam um tentando subir no outro, em uma atitude sexual. Novo plano, *Nosferato* faz mais vítimas. Dessa vez, elas riem, provocam o vampiro, correm antes de serem atacadas. A atitude delas fica entre querer fugir e querer o ataque. Há um convite à sensualidade em close das pernas das duas moças. De repente, parece que o fim desses ataques está próximo. Uma tomada de um casarão indica a entrada em cena de um homem vestido de branco, em contraposição ao vestuário preto de *Nosferato*. O homem, tem uma espada e uma escultura em forma de crucifixo e desafia o vampiro, que parte para o embate, trazendo no rosto um sorriso irônico. Ao ser atacado, *Nosferato* cai no chão. O

---

<sup>3</sup> Esse foi o nome dado por Pedro Kilkerry às crônicas que ele escrevia nos jornais da Bahia.




“príncipe de branco” enfia a espada toda na boca do “príncipe das trevas” já desaparecido de cena, restando apenas as roupas. Após esse ato, o homem sai dançando, dando piruetas no ar. Acaba, assim, a primeira parte do filme.

Como se fosse uma abertura para o que se segue, uma mão aparece cortando, com uma gilete, um círculo preto em um fundo branco, rasgando e escorrendo sangue até passar por cima da placa em que está escrito “Nosferato no Brasil”, descendo pelo fundo branco até formar uma poça no chão.

Na primeira cena, já em cores, aparece escrito na areia da praia “Rio 1971”. Uma tomada geral de Copacabana e de bandeiras do Brasil. Eis que surge Nosferato, andando por vários lugares, como se fizesse um reconhecimento do território. Nesse caminhar pelas ruas da cidade, sua roupa é toda preta. Imediatamente, ao ser feita uma tomada do seu corpo inteiro, de cima para baixo, sua calça já é de um tom claro. Tenta pegar uma carona, um carro para e uma moça no banco de trás, entre conversa e sedução é vampirizada, numa expressão de dor e prazer. Música de terror novamente e uma retomada do início, como se fossem fotografias: a primeira vítima, o cemitério, a coroa de flores, a cruz, o ataque, as caveiras, as ossadas.

Volta à praia. Numa das cenas emblemáticas do filme, Nosferato surge só com a capa, de sunga, tomando água de coco. Avista uma moça de vestido branco que vai em direção à água para se banhar. Ele se aproxima, os dois caem na água, ele consegue mais uma vez. Já com seu traje completo, agora com uma calça vermelha, em um parque, com trilha sonora de “Detalhes”, de Roberto Carlos ao fundo, ele observa duas mulheres que brincam, se acariciam, correm entre as árvores. As duas são atacadas. Logo em seguida, mais duas vítimas. De volta ao calçadão de Copacabana, mais uma moçoila de biquíni faz charme, mais uma para a coleção.

Novo plano. Carros em uma avenida. Um homem parado, encostado em um fusca perto da praia. Uma mulher, com uma roupa vermelha cheia de sensualidade no banco de trás de um carro, para logo à frente do homem. Interessante notar que não há um motorista, ela desce e abre o capô, como se estivesse com problemas. O homem vem ajudá-la, ao ficar de costas procurando o problema, ela o empurra, começam a discutir e ela prontamente o ataca. De volta ao calçadão, outra moça de biquíni. Um homem se aproxima e ela começa a fazer charme. Um cartaz indica “horas depois”. Cena de um homem sendo despido pelas vamps de Nosferato, uma mistura de bacanal com




antropofagia, pois elas “comem” a vítima, aos olhos alegres do vampiro. O homem fica jogado ao chão, com marcas de sangue pelo corpo inteiro. Imagens de obras de arte que remetem a vampiros e morcegos tomam conta da cena.

Nosferato encontra uma nova vítima tomando sol na pedra. Mais um ataque. Aparece então um cartaz: “sem sangue não se faz história”. Depois disso, foco numa televisão passando Sílvio Santos. Ao lado do aparelho um frasco de ketchup. Nosferato e suas vamps assistem TV. Uma delas lê um almanaque de histórias de terror. Novo cartaz: “Com a chegada do verão Nosferato volta a Europa”. Uma tomada de aviões no Aeroporto do Galeão. Nosferato ao subir os degraus da escada para o avião, vira-se para dar tchau. Logo depois, da janela, acena sorrindo com as duas mãos e solta um beijinho cheio de ternura. Novas justaposições das fotografias com os ataques, como em uma retrospectiva até aparecer por último a caveira do início.

A figura do vampiro expressa bem o período artístico que se seguiu aos anos de chumbo da ditadura brasileira, pois o artista, especificamente Torquato Neto, foi reduzido a um sujeito das sombras. Mas aqui desejo enfatizar a presença de um sujeito em busca de saídas por meio da arte que desde a sua adolescência era apaixonado: o cinema. Dessa maneira, não vejo em Nosferato uma condição noturna e marginal que o encarcera como vítima, mas esta figura cria uma série de sentidos que esclarecem e contestam o momento histórico do país.

*Nosferatu: uma sinfonia de horror* (1922), do expressionista alemão Friedrich Murnau, adaptação do romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker, também um filme mudo, parece ter sido a representação de base para a criação de Ivan Cardoso. Sem se esquecer de que o vampiro é um “morto-vivo”, um monstro que aprisiona outras almas, no cinema de Ivan Cardoso, o vampiro surge como uma estética de transgressão, com uma dose de erotismo e virilidade. O “Drácula” de Ivan e Torquato não é o mesmo que foi criado para enfrentar a sociedade puritana europeia, por exemplo. Ele é criado como resistência às monstruosidades sociais e políticas brasileiras. Paradoxalmente, a partir das potências destrutivas do vampiro, insere as potências criativas da arte experimental.

O filme consegue fazer rir, por mais que seu diretor afirme que isso não foi proposital. O público aproximou o filme da comédia e por isso, o título ganhou a fama de “terrível” (PIGNATARI, 2008). Como a película desconstrói sentidos e significados já sedimentados, as supostas incongruências levam ao riso frouxo de um espectador que é




levado já no título a uma subversão, quando temos Nosferato e não Nosferatu – um recurso semelhante ao utilizado no título do álbum Tropicália, que escreve circencis e não circenses; esse mesmo espectador deve ver o dia que se faz noite, e, ao mesmo tempo, a ele é apresentada a sombra do vampiro na água, mulheres de biquíni tomando sol, assim como o próprio Nosferato de sunga e capa bebendo água de coco, na praia.

Ao ser produzido, Nosferato foi apresentado para poucas pessoas, pois não havia um campo aberto e propício para receber esse tipo de filme. Por isso também, apresentá-lo em uma sessão em que estavam atores, diretores, poetas e artistas de toda ordem, como Waly Samolão e Capinam, na época, era uma tentativa de articular um espaço novo para a arte brasileira fora do circuito tradicional, num efusivo desejo de ocupar espaços e agrupar pessoas com os mesmos interesses. Sendo assim, o filme teve a capacidade de, a partir da margem, colocar Torquato Neto, mais uma vez, como um atuante da vida cultural.

A poética de Torquato Neto ultrapassa a linguagem escrita, ou a voz que poderia surgir do intérprete de suas próprias composições. Por meio da linguagem corporal que sua força expressiva se faz habitar. Seguindo algumas reflexões de Paul Zumthor, no livro *Performance, recepção, leitura* (2014), me apego à ideia de poesia como “arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização” e vou me ater mais a uma performance do corpo e não da voz, pois nesse trabalho de Torquato é a corporeidade que tem maior expansão, uma vez que a voz viva, que teria a força de tomar a palavra, não tem espaço nessa atuação. É o seu organismo, sua expressão facial, seus braços, cabelos, mãos e olhos que se relacionam diretamente com o espectador/receptor da figura de Nosferato. A poesia de Nosferato está no seu corpo mais do que em recursos gráficos, está na sua espacialidade. Se a voz é uma emanção do corpo e por ela se transmite oralmente a poesia, é no sorriso maroto ou na corrida em busca de mais uma vítima, na postura entre a pose e a água de coco na praia que Torquato atrai para o espetáculo, para a ação, constitutiva da forma, novas maneiras de reconhecer a situação de seu corpo com o meio e responder a uma expressão e percepção do tempo presente.

A ideia da presença de um corpo que ocupa aquele espaço numa teatralidade faz parte da performance e cria o espaço de ficção, e esse espaço é criado como um pacto com o espectador. Por diversas vezes é possível sentir isso no filme. Não há uma realidade simulada na tela, ou melhor, há uma demonstração de que há ali uma atuação, que não é






o real, aquilo que poderia ser considerado falha faz parte da forma, mostrando o processo de criação, seja no reflexo na água, na paulada que não toca o corpo do violentado, na luz do dia ou no ketchup que se faz sangue. Essa ludicidade, acompanhada da performance de Torquato, em que ficamos diante de um vampiro que diferente do “clássico”, não sofre pelo desejo de possuir uma mulher (falo do desejo incontrolável de Drácula por Mina), e não é horripilante. Em alguns momentos, apresenta um jeito malandro de ser, conquista todas as mulheres que ataca, transforma essas moçoilas em vampiras que continuarão a sugar o sangue de novas vítimas. E essa atitude de “comer” não se mostra uma imagem monstruosa, assim como a de um morto-vivo ou de um canibal, pois se apropria de referências diversas e contraditórias construindo uma ligação amistosa com o espectador.

O corpo de Torquato comunica. Nesse sentido, segundo Zumthor, “comunicar não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer a transformação” (ZUMTHOR, 2014, p. 53). A existência desse corpo em Nosferato foi tão forte que, a imagem do vampiro ficou marcada nas leituras que se fez ao longo dos anos sobre a poética de Torquato Neto, indo para os mais diferentes campos de interpretação.

Incorporar o vampiro cabeludo – outra transgressão ao drácula careca de Murnau – é responder com o próprio corpo a uma sociedade conservadora e preconceituosa. É desconstruir a noção de herói, na mesma linha traçada por Hélio Oiticica no cartaz “Seja marginal, seja herói”. Ao mesmo tempo, com o rigor que o filme em super-8 permitia, desconstrói a força da técnica que tenta transformar a arte em algo muito próximo do real. O ataque vampiresco mantém viva a contracultura e põe em transformação o olhar do espectador que se vê diante de uma tentativa de aplacar o instituído e deglutir com agressividade formas experimentais que ultrapassavam a atuação por meio da escrita.

A Torquato já se havia negado o uso da voz. Por mais que fosse um compositor de canções como “Marginália II”, “Vento de maio”, “Pra dizer adeus” ou “Três da madrugada”, entre tantas outras, a voz que sempre se performou foram a dos intérpretes, parceiros ou não dessas composições. Elis Regina, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão. Assim sendo, ele não teve condições de relacionar “música e dispositivos interpretativos como espaço de criação” (COELHO, 2015, p. 6). Até bem pouco tempo sequer um registro da sua voz se tinha. No entanto, seu corpo permaneceu.



De certa forma, essa gravação que nos revela um Torquato eloquente e extremamente articulado completou um corpo mutilado em nossa memória da cultura – um corpo que não tinha permanência sonora. (COELHO, 2015, p. 8)

Frederico Coelho reconhece que um dos motivos para este corpo mutilado é a ausência da voz que não cantou suas próprias canções. Apesar de sua participação fulcral na Tropicália e nos debates culturais, conhecemos Torquato pelos textos escritos e pela imagem, sendo assim, sua “máscara é incompleta”. Essas ideias são reafirmadas por texto de Tom Zé, em *Tropicalista lenta luta*, em que ele explica: “Não cantar apagava a visualidade de Torquato, na fase em que se instaurava com mais força o cantor-imagem” (TOM ZÉ, 2003, p. 116). Uso o mesmo trecho que Fred pois é importante seguir os passos que levam ao corpo sem imagem e sem uma voz que lhe desse “vida ou que lhe deixasse viver para sempre depois da morte desse corpo” (COELHO, 2015, p. 9). Isso pode ter sido verdade no que tange a envergadura musical. Mesmo assim, creio que a atuação em Super-8 deu outro estatuto àquele que não tinha voz. E esse corpo também é máscara, é persona articulada que não deve se fixar como imagem única do poeta, e sim como uma das possibilidades de ocupar um espaço na insistência de quem não tinha voz duplamente – a voz que emana do corpo e a voz que emana das palavras escritas, pois estas eram cada vez mais censuradas.

Em crônica de 13 de dezembro de 1971, denominada “na segunda se volta ao trabalho”. Torquato conta situações cotidianas que sofre por causa dos cabelos longos, na batida policial, na tentativa de alugar um apartamento. Ele escreve:

Eles olham com ódio para o meu troféu. Meu cabelo grande e bonito espanta, espanta não, agride (a tal palavra) e eu me garanto que eu *não* corto.

História de cabelos...


Um cara suado e de gravata, cara de ódio, passa por mim na Conde de Bonfim, cara de uns quarenta anos, cara de pai de família classe média típico nacional, passa no seu fusquinhazinho e quando me vê dá um berro:

- Cachorro cabeludo.

Inteiramente maluco, o cara. Doido de pedra. Ou não?

(TORQUATO NETO, 2004, p. 325)

As palavras do cronista trazem o que o sujeito Torquato vivencia nas ruas do Rio de Janeiro. Por essas e outras, viver no corpo a performance vampiresca foi uma forma de contestação de alguém que estando à margem diz *não* ao medo das atitudes de famílias



patriarcalistas, milita contra a falência de uma sociedade provinciana, repressora, torturadora.

A metáfora do vampiro em Torquato não se deu como condição precária e transitória. Ao contrário. Ela se fixou de tal jeito na vida e principalmente na morte do artista que em alguns momentos é trabalhoso descolar sua atitude artística da imagem draculina. Talvez porque a circulação das imagens de vampiro e sua performance final entrelacem arte e vida. É fácil identificar Torquato Neto à figura do vampiro, afinal pode ser facilmente agregado ao marginal, ao fora do eixo das expectativas de uma sociedade retrógrada e cheia de falsos pudores como era aquela de sua época. Por outro lado, há, no presente, ainda, um culto ao ícone Torquato-Nosferato. Julho de 2017: na Praça D. Pedro II, em Teresina, um cartaz com o desenho de Nosferato figura entre outros, sobre “Diretas Já” e “Greve Geral”. No pátio do Centro de Artesanato, algumas esculturas de barro de personalidades do estado, entre elas, Nosferato. Como disse Waly Salomão:

o próprio poeta sendo o corpo da poesia, o poeta sendo o poema.  
Nosferatu de Murnau desce, via Ivan Cardoso, no Brasil empestado e  
se apossa tanto tanto de Torquato que vira sua logomarca definitiva,  
Nostorquatu. (SALOMÃO, 2005, p. 63)

O gesto de Torquato Neto é atestado na vida que dá a Nosferato, numa presença complexa, no enigma do corpo indomado. Torquato ganhou as ruas e o imaginário das pessoas de sua terra natal, mas custa a ser estudado dentro dos muros das universidades do Piauí. Muitos conhecem o vampiro sem jamais terem assistido ao filme. Talvez por isso eu insista no desejo de desmistificar a áurea sombria e intensificar sua performance revolucionária. Em uma das teses apresentadas por Paul Zumthor, ele diz “a voz não tem espelho. Narciso se vê na fonte. Se ele ouve sua voz, isso não é absolutamente um reflexo, mas a própria realidade (ZUMTHOR, 2014, p. 81). Ao ter seu reflexo na água da fonte, lemos “Nostorquato” como aquele que traz na sua expressão do corpo justamente a impossibilidade de refletir a realidade e o gesto de expor a invisibilidade e a ausência de voz a que foi imposto. A resistência às posturas opressivas – políticas, culturais e também ao descontentamento e incômodo com parceiros de outrora – o levou ainda mais para a margem, em busca de uma terceira via, diferente das demais, ou ainda, não tendo voz, ele encontrou outros caminhos, que se configuraram no fazer cinema em Super-8.

A partir do que manifesta como sombra ou condenação à morte permanente, Torquato Neto deixa ver a luz, a brecha para ocupar os espaços públicos, sendo isso parte

de sua resistência e insistência como artista e sujeito. Simultaneamente, contemporâneo que é de seu tempo, percebe o escuro, sendo capaz de mergulhar seu corpo nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 64) e delas fazer surgir potência artística.

Acredito, tanto quanto Torquato Neto, que a realidade tem suas brechas, e trazer à tona sua performance corporal por meio do amadorismo cinematográfico é um gesto de reflexão sobre produções artísticas dos anos 1960/70, mas também uma forma de trazer à nossa memória um lembrete de que aquela performance potencializou uma imagem que se comunica com o nosso presente. A imagem de Nosferato capta a comunicação da performance de Torquato: ocupar espaços, a fim de transformar a nossa triste sina.

### **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

CÂMARA, Mario. *El caso Torquato Neto: diversos modos de ser vampiro em Brasil en los años setenta*. São Paulo: Lumme Editor, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Glauberélio / Heliglauber. In: CARDOSO, I. *Heliglauber*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura / Riofilme, 1997.

CARDOSO, Ivan; LUCCHETTI, R., F. *Ivampirismo: o cinema em pânico*. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, 1990.

COELHO, Frederico. “A voz, a imagem, o transitório” in *Outros críticos – o artista veste máscaras*. Edição 9 - bimestral - Outubro 2015.

\_\_\_\_\_. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PIGNATARI, Décio. A Marca do Terrir. In: CARDOSO, Ivan; REMIER. *Ivan Cardoso: o mestre do terrir*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SUPEROITO: mais forte e mais vivo. *Panorama*. Curitiba – PR. nº225, p. 21-23, abr. 1975.

TORQUATO NETO. *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro; Eldorado, 1973.

\_\_\_\_\_. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

\_\_\_\_\_. *Torquatália (Do lado de dentro)*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.



\_\_\_\_\_. *Torquatália (Geleia geral)*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: PubliFolha, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



## ODIPS - UMA POESIA DA FICÇÃO

Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (UFPR)<sup>1</sup>

**Resumo:** Em meio ao efêmero, à fragmentação e à descontinuidade a obra “A morte de Tony Bennett” de Leonardo Gandolfi apresenta o tempo presente como poético-narrativo ao explorar a linguagem do cotidiano como expressão da sua poesia. O texto “ODIPS”, pertencente a esse livro, tem o formato de uma notícia de jornal que relata um crime inspirado em um best-seller. Esse poema conversa com as concepções de Nancy (2005), a respeito da resistência da poesia, e com Agambem (2002), que analisa os limites do verso e a amplitude poética. O presente artigo tem por objetivo discutir “ODIPS” sob o viés da natureza da poesia na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** ODIPS. Poesia. Contemporaneidade. Ficção

### Introdução


Estudar a literatura contemporânea requer perceber as mudanças de tempo e de espaço as quais cerceiam o mundo do escritor. Para tanto, faz-se necessário observar de que maneira o autor conversa com o mundo e de que forma representa a si mesmo e a sua linguagem.

Em tempos de globalização, a consciência de que a percepção individual precisa penetrar nas diversas camadas sociais para ser ouvida e valorizada, coloca o poeta em situação desafiadora. Desse modo, é possível considerar que a linguagem a ser trabalhada deve estar em contato com as palavras, as vozes e os discursos do dia-a-dia, para que, assim, convide os sujeitos a refletir sobre as suas escolhas linguísticas e a sua percepção de mundo.

É importante considerar que o escritor contemporâneo se coloca constantemente na posição de leitor a tal ponto que as marcas autorais parecem se fundir nos entremeios dos diversos contextos sociais que se conectam entre si. O indivíduo representa o mundo através da junção dos fragmentos da realidade que ele consegue observar e expressar. Dessa maneira se apresenta o autor de “ODIPS”. O título, que em polonês significa cópia ou transcrição, tem como mote uma notícia de jornal, a qual relata a

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Ponta Grossa; Mestre em Linguagem Identidade e Subjetividade pela Universidade Estadual de Ponta Grossa; Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Contato: ribeiro.larissadecassia@gmail.com



história de um romance best seller sobre um assassinato cujo autor é o próprio criminoso. O poema apresenta cenas curiosas, que inserem a investigação a respeito dos limites entre a ficção e a realidade, bem como, traz um gênero dentro de outro, explorando a linguagem do cotidiano.


Em versos brancos e de métrica ordenada, porém irregular, toda a narrativa é descrita. O leitor se insere na escrita de ritmo fragmentado e desconcertante, semelhante à fala em situação não-literária. Através dos *enjambements*, o texto ganha força de composição descontínua, a qual abre espaço para a participação do leitor. As interrupções estimulam as possibilidades de conexão por meio da constante formulação e quebra de expectativas. Desse modo, a notícia jornalística é recontextualizada.

Para a presente análise, faz-se imprescindível explorar a função do verso e da estrutura poética do texto em prosa que é transformado em poesia. Portanto, recorre-se à teoria de Nancy (2005), que trata da resistência da poesia e das reflexões de Agamben (2002) referentes aos limites do verso e ao fim do poema.

### **ODIPS – entre a forma e as significações**

A apresentação do texto funciona com a realização da proposta narrativa, porém através de uma sequência de pausas que dão a sensação de inacabamento. Veja-se o trecho inicial: “Varsóvia 18 de fevereiro. O escritor polonês / Kristian Bala foi condenado a 25 anos / de prisão pelo tribunal da cidade de Wroclaw / por assassinar o amante de sua mulher / e usar o crime como leitmotiv de um livro”. (GANDOLF I In PUCHEU, 2014, p. 121). Desse modo, a apresentação objetiva ganha a nuance de imprecisão ou instabilidade. Cada corte representa lances de palavras que proporcionam um fragmento do cenário geral do que está aos poucos sendo mostrado.

O crime e o romance são despedaçados pelos *enjambements* que dão formato ao poema. Sobre esse recurso, Agamben (2002) salienta: “A consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (por mim compartilhada) de que a possibilidade do *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa”. (AGAMBEN, 2002, p. 142). Portanto, tal mecanismo coloca em tensão as significações da linguagem. Agamben (2002) enfatiza: “Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um



limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela. (AGAMBEN, 2002, p. 142).

Veja-se que toda a problemática da prosa jornalística se constitui por meio da coerência que dá corpo aos fatos. Esses colocam o personagem em um determinado contexto; porém na poesia ele é antes um sujeito impresso na sua existência, a qual é mais ampla que os acontecimentos. A interrupção da sequência semântica, extrapola os limites da construção de sentido e instala a condição poética do texto. E isso leva o leitor a refletir sobre a linguagem e o seu emprego no dia a dia.


Os entrecortes proporcionam a disjunção, o que provoca um acesso diferenciado ao todo. Segundo Nancy (2005): “Poesia não tem exatamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, e transferido para longe. O sentido de «poesia» é um sentido sempre por fazer”. (NANCY, 2005, p. 10). A cada pausa a linearidade perde-se no abismo do descontínuo. Portanto, a poesia funciona como resistência ao discurso comum. Nancy (2005) explica:

(...) resistência ao discurso, no sentido preciso em que não é uma resistência ao conceito, à razão, nem ao juízo, à lógica ou à prova, mas uma resistência do infinito (ao «mau infinito» em termos hegelianos) do discurso que se esgota, cuja lei é um esgotamento infinito, necessário na sua ordem e contudo esgotante, esgotando-se é possível dizê-lo sob a injunção paranoica de constituir o verdadeiro constituindo-se a si mesmo, assumindo-se e absorvendo-se na sua auto constituição e na sua auto compreensão. (NANCY, 2005, p. 34).

O que Gandolfi (2014) faz, ao transformar a linguagem comum em um poema, é e trazer para a reflexão o que é vivido e o que é criado e como é possível expressar isso por meio da escrita. Nancy (2005) argumenta: “(...) a própria poesia pode encontrar-se onde não existe poesia”. (NANCY, 2005, p. 11). Assim, “ODIPS” encontrou-se na notícia. O poema apresenta a execução dos fatos por meio das palavras. Nancy (2005) salienta a respeito:

A poesia faz a facilidade do difícil, do absolutamente difícil. Na facilidade, a dificuldade e cede. Mas isso não significa que ela seja removida. Isso significa que ela é poesia apresentada pelo que é, e que






nós estamos comprometidos nela. De repente, facilmente estamos no acesso, isto é, na absoluta dificuldade, «elevada» e «tocante». (NANCY, 2005, p. 11-12).

Os enjambements surpreendem o leitor e o levam para uma dificuldade de leitura e também proporcionam o acesso a novos sentidos. Nancy (2005) ainda compara as dificuldades do discurso dialético com o discurso poético. Segundo o autor, a negatividade do discurso dialético: “leva a efeito a recusa do acesso como verdade do acesso. Mas faz também dele tanto a extrema dificuldade como a promessa, sempre presente e sempre reguladora, de uma resolução e, por conseguinte de uma extrema facilidade. A poesia, por seu lado, não está nos problemas: ela faz a dificuldade”. (NANCY, 2005, p. 12). Destarte, os recursos da poesia são, justamente, a criação de uma linguagem específica, a qual gera o impacto de novas configurações do pensamento. Por isso, ela se relaciona com a filosofia: “Uma faz a dificuldade da outra. Juntas são a própria dificuldade: de fazer sentido”. (NANCY, 2005, p. 12).

Veja-se os efeitos de cada pausa no trecho seguinte: “O romance *Odpis* foi publicado em 2004 / e logo virou um best-seller graças ao rigor / e detalhe na descrição do crime cometido / pelo protagonista, o que chamou a atenção / do cuidadoso serviço de investigação local”. (GANDOLF In PUCHEU, 2014, p. 121). Ocorre a valorização de algumas especificidades que na linguagem contínua não seria possível. “O rigor da descrição” que “chamou a atenção”. Assim, o foco recai mais na linguagem do que no crime em si. As pessoas se interessam por cenas verossímeis. Tanto os leitores em geral como o serviço de investigação. Ambos abordam essa mesma descrição com interesse, ainda que tenham motivações diversas. As quebras chamam a atenção para o ponto chave: o trato com a linguagem.

Na sequência do texto, tem-se um verso que se destaca por não apresentar interrupções, o que intensifica a verossimilhança do livro: “Kristan Bala, é claro, disse ser inocente / mas o tribunal sem muita dificuldade / acabou encontrando inúmeras semelhanças entre o crime do livro e o brutal assassinato / em 2000 de W. Z., que mantinha ligações / sentimentais e físicas com a mulher do autor”. (GANDOLF In PUCHEU, 2014, p. 121). A especificidade da escrita do autor é privilegiada e a notícia traz alguns detalhes do crime, sendo que cada verso preserva uma cena da tragédia: “No romance como na vida real supôs-se, / o ciúme levou o protagonista a manter / por três




dias em cativeiro o amante da mulher. / Ao fim comprovou-se, W. Z. teve seu corpo / atados pés e mãos jogado no rio Odra”. (GANDOLF In PUCHEU, 2014, p. 121). Nesse momento, romance e notícia trazem o mesmo assunto. Porém, um apresenta ficção; o outro a realidade. Tudo isso dentro do poema é posto em interseções. Os limites se interpenetram e os efeitos são intercambiáveis. Desse modo, o leitor pode receber a ficção como realidade e vice-versa.

O texto termina juntamente com o desfecho do crime: “As investigações começaram em 2005 / e a grande semelhança entre o crime / na ficção e a morte de W. Z. foi decisiva / para a combinação de Kristan Bala que / passará os próximos 25 anos atrás das grades”. (GANDOLF In PUCHEU, 2014, p. 121). Dessa maneira, o poema trata das intermitências dos gêneros e a capacidade da linguagem poética contemporânea de ressignificar os discursos do cotidiano.

Agamben (2002) declara: “O verso é o ser que reside nesse cisma, ser feito de *murs et paliz*, como queria Brunetto Latini, ou *être de suspens*, segundo as palavras de Mallarmé”. (AGAMBEN, 2002, p. 143). Observa-se que o texto transforma as funções: personagem e autor para a de sujeito: de marido traído e criminoso, o autor passa para um renomado escritor que se torna novamente um criminoso traído. Também a narração jornalística é convertida para a situação de poesia, a qual aborda os fatos para a exatidão, o que chama a atenção e provoca reflexões. Destarte, Agamben (2002) pontua: “E o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações, que definem sem jamais coincidir completamente e quase em oposta divergência - unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas”. (AGAMBEN, 2002, p. 143). Assim, as imagens e os sentidos são questionados. No poema, um crime não é só um acontecimento narrado, é algo a ser experimentado e debatido. E os cortes dão a nuance que fazem extrapolar as meras significações comuns apresentadas.

Se com o fim do relato, o poema também acaba, faz-se oportuno o questionamento como Agamben (2002): “Se o verso se define precisamente através da possibilidade do *enjambement*, segue-se daí que o último verso de um poema não é um verso”. (AGAMBEN, 2002, p. 145). Então no último verso, o poema deixa de apresentar a tensão dos significados e assim, um som volta a ser simplesmente um som e um sentido, apenas um sentido comum? Então o relato sobre o crime, se torna apenas um simples relato quando se encerra o poema? Agamben (2002) responde: “A dupla




intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Desse modo, o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz”. (AGAMBEN, 2002, p. 147). Assim, após a leitura do texto de Gandolfi (2014) a linguagem do dia a dia é chamada a ser revista. A experimentação estética que o poema proporciona provoca concepções diversas sobre o ser e as coisas.

Nancy (2005) declara a respeito da condição atemporal que a poesia fornece: “O poema extrai o acesso de uma antiguidade imemorial, que nada deve à reminiscência de uma idealidade, mas é exacta existência actual do infinito, o seu retorno eterno”. (NANCY, 2005, p. 17). Dessa maneira, o fim faz parte da exatidão, e da ampliação de significação e sentido. Nancy (2005) declara: “A coisa feita é finita. A sua finição é a perfeita actualidade do sentido infinito”. (NANCY, 2005, p. 17): “O poema é a coisa feita do próprio fazer. (...) “É a finição mecânica que dá acesso à infinitude do sentido”. (NANCY, 2005, p. 18). Portanto, quando o poema se encerra junto com a notícia, o poeta está sugerindo que os gêneros podem ser similares, mas ao mesmo tempo, as suas condições são diferentes. Assim, faz-se necessário atentar para o contexto em que os textos estão inseridos. Desse modo, não há fim, ou resposta precisa; restam as indeterminações e as múltiplas abrangências da linguagem.

Nancy (2005) aborda a própria natureza poética como a busca incessante de novas experiências. Segundo o autor: “Ela afirma então o acesso, não no regime da precisão – susceptível de mais ou menos, de aproximações infinitas e de deslocções mínimas –, mas no da exactidão. Está feito, está cumprido, o infinito é actual”. (NANCY, 2005, p. 13). Desse modo, as semelhanças entre os gêneros evidenciadas por Gandolfi (2014) é o ponto de atualização e a exatidão é expressa pelos enjambements. Nancy (2005) declara:

Assim, a história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer gênero ou modo poético –, não, todavia, para inventar um outro mais preciso do que os outros, nem para os dissolver na prosa como na verdade que lhes cabe, mas determina incessantemente uma outra, uma nova exactidão. (NANCY, 2005, p. 13-14).



A figura do autor se dissolve na função social. De acordo com Nancy (2005): “Eterno retorno e partilha de vozes. A poesia não ensina senão essa perfeição”. (NANCY, 2005, p. 14). Gandolfi (2014) evidencia que autoria é vista de maneira plural, porém a sua forma de construção faz com que a verossimilhança exista e a sua voz passa a ser crível. Portanto, nesse texto, confirma-se o argumento de Nancy (2005): “O poema ou o verso designa a unidade de elocução de uma exactidão. Essa elocução é intransitiva: não remete para o sentido como para o conteúdo, não o comunica mas fá-lo sendo exatamente e literalmente a verdade”. (NANCY, 2005, p. 15). A voz do poeta é passível de compreensão, porém ela é questionável e determinante ao mesmo tempo, pois como aponta Nancy (2005): “Poesia, é fazer tudo falar e depor em troca, todo o falar nas coisas, ele próprio como uma coisa feita e mais que perfeita”. (NANCY, 2005, p. 19). Ela se constitui na plurissignificação, por isso, em “ODIPS”, vê-se a narrativa em suspensão. E o fim do poema representa, segundo Nancy (2005): “(...) silêncio como um recorte, exacto, do horizonte da língua (NANCY, 2005, p. 41).

A notícia do crime, a sua relação com a ficção, dentro do poema, representa os mistérios e a amplitude de valorização dos acontecimentos. No noticiário, um crime nunca será bem visto, mas na poesia ele não chega a ser negativo. Nancy (2005) argumenta a respeito: “Que não nos venham falar de ética ou de estética da poesia. É mesmo a montante, no seu mais que perfeito imemorial, que se firma o fazer designado «poesia». Queda-se agachado como um animal, flectido como uma mola, e deste modo em acto, já. (NANCY, 2005, p. 20)”. Destarte, um crime ficcionalizado ganha o tom poético de resignificação.

Dentre todos os gêneros, somente o poema é capaz de transmitir uma estrutura tão intensa e exata. Nancy (2005) acrescenta a respeito da exactidão como resistência da linguagem à sua própria infinitude de significações: “A resistência à desmedida que a linguagem é por si mesma – e, por conseguinte, uma resistência inscrita na linguagem, mas no seu reverso, ou como o seu reverso”. (NANCY, 2005, p. 42). Por isso, ao fragmentar a linguagem do dia-a-dia, o poema ODIPS, propõe maior força de resignificação que a notícia referenciada.

## Considerações finais

O texto de Gandolfi (2014) trabalha de maneira surpreendente a linguagem cotidiana, expondo os seus limites e as suas interfaces. É importante salientar que o fato do poema somente apresentar a métrica e destituir-se de rimas, tem um significado específico. A rima corrobora para a tensão das significações. De acordo com Agamben (2002): “Pois o que é a rima senão o descolamento entre um evento semiótico (a repetição de um som) e um evento semântico, que induz a mente a requerer uma analogia de sentido lá onde nada pode encontrar além de uma homofonia? ” (AGAMBEN, 2002, p. 143). Por mais que esse recurso ajude a compor os mecanismos do texto poético, aqui, ele acabaria atrapalhando a proposta de disseminação dos gêneros, que expõe a linguagem cotidiana e a pluralidade de vozes autorais. Assim, os enjambements, por si mesmos, já colocam a autoria do poeta em convivência com a do jornalista e a sugerida composição do romancista.

Destaca-se também que sem a exatidão não há poesia, sem a demarcação da voz do eu-lírico não haveria a evidência de outras vozes. Portanto, vale destacar que a poesia apresenta uma finitude e sugere infinitudes. Assim, o fim do poema dá o acento do infinito, porque ele expressa a exatidão sem resto. Se “ODIPS” se baseia na prosa jornalística, a sua função poética expressa o acento do acabamento. E isso provoca questionamentos. Portanto, afirma-se que o texto aqui analisado traz a abordagem prosaica e, fundamentalmente, algo a mais.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Tradução Sérgio Alcides. Cacto, São Paulo, n. 1, p. 142-149, ago. 2002.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. In: \_\_\_\_\_. *Resistência da poesia*. Tradução Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005. p. 7-20.



GANDOLFI, Leonardo. ODIPS In PUCHEU. Alberto. *Apoesia contemporânea*:  
Azougue Editorial. Rio de Janeiro, 2014.

## SEREIAS NA POESIA CONTEMPORÂNEA: IARA

Leonardo Davino de Oliveira (UERJ)

**Resumo:** Cantada como símbolo da identidade nacional pelos escritores românticos e como elemento arcaico da entidade brasileira pelos escritores da antropofagia modernista, a Iara reaparece em nosso imaginário para celebrar a “cor local”, a diferença e os contatos com o estrangeiro. Invenção Romântica, cantada entre ninfeias (Olavo Bilac), ou “da podridão” (Oswald de Andrade), a Iara retorna como ícone de beleza e perigo na voz de Maria Bethânia. Ao cantar “Uma Iara” (*Meus quintais*, 2014), canção de Adriana Calcanhotto, Bethânia reafirma os mitemas do ser cantante e evoca a potência matriarcal.

**Palavras-chave:** Sereia, Iara, poesia

Sem registro escrito da presença de mulher-peixe nos cantos ameríndios até então, segundo o *Dicionário do folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo (1979), para quem Iara só surge depois da chegada dos colonizadores, nossa Sereia é simplesmente uma forma literária brasileira. Ipujiara seria a possível referência para o mito e/ou o folclore da Iara colonialista. Ipujiara é monstro marinho que comia as extremidades do corpo dos índios, tal e qual faz a Iara de *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Por muito tempo, Iara é sereia hibridizada à Ondina da mitologia germânica. Esse choque entre o modelo europeu e o tema brasileiro nos interessa enquanto gesto de tentativa de tradução da nossa cultura. Do modo como foi cantada pelos românticos, Iara é a mãe d’água ameríndia e brasileira. Emblema da poética nacional. É ela quem alimenta o nosso imaginário musal com seus aspectos tropicais.

Destacamos do poeta Martins Fontes (1884-1937) um trecho do poema “Na floresta da água negra” (1917). Aqui a Iara se consagra como metonímia de pátria virgem – note-se que a sexualidade das sereias quase inexistiu, quando não são celibatárias, como as mães para os filhos, as mães d’água – virgens como a Iracema-América alencariana antes da chegada do colonizador. Aliás, o uso de fatos lendários e históricos servia para exemplificar a auto-idealização a ser seguida pela sociedade.

### III

Hora de aparições! Hora de pesadelos,  
Que tivestes talvez sem nunca os descreverdes...  
Em que a Iara penteia os úmidos cabelos.



A coma vegetal dos seus cabelos verdes!

Dizem que essa mulher misteriosa parece  
Surgir, desabrochar por encanto divino!  
Como uma orquídea enorme, uma flor que se houvesse  
Transfigurado, ao luar num corpo feminino!

Grande, jovem e bela, essa imagem humana,  
Cuja nudez radiosa a natureza encerra,  
Encarnando o vigor da flora americana,  
É a musa do Brasil, o símbolo da terra!

Esse é, sem dúvida, um dos poemas que melhor condensa os significantes do imaginário poético-nacional em torno de Iara, a musa do Brasil independente, a singularidade nacional: “Grande, jovem e bela”, humana cuja nudez encarna “o vigor da flora americana”. Qual uma ninfa que se identifica com seu lugar de morada, ela representa a própria energia vital do Brasil, de onde jorra incessantemente a sua substância poética – a inspiração do poeta e o desejo do invasor. Do exótico ao óbvio, dos lábios de mel aos olhos de ressaca, Iara tem a natureza brasileira no corpo, servindo de promoção e propaganda da fauna, da flora e dos habitantes do novo mundo.


Vale destacar que é essa memória da “voz da terra” amazônica como reduto do Brasil profundo, pré-capitalista que será retomada e trabalhada por Cassiano Ricardo com o livro *Martim Cererê* (1928) e Raul Bopp com o livro *Cobra Norato* (1931). Além, claro de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.

Antes disso, na poesia intitulada “Poema” (1927), Mário de Andrade (1893-1945) trabalha os extratos folclóricos da Iara. Extratos que vêm da tradição oral, daquilo que “se ouviu falar”: um velho – “contava que ele era feiosa”; um moço – “que sofria de paixão”; um piá que teve a mão abocanhada por uma piranha.

Neste rio tem uma iara....

De primeiro o velho que tinha visto a iara  
Contava que ela era feiosa, muito!  
Preta gorda manquitola ver peixe-boi.





Felizmente velho já morreu faz tempo.  
Duma feita, madrugada de neblina  
Um moço que sofria de paixão  
Por causa duma índia que não queria ceder pra ele,  
Se levantou e desapareceu na água do rio.  
Então principiaram falando que a iara cantava, era moça,  
Cabelos de limo verde do rio...  
Ontem o piá brincabrincando  
Subiu na igara do pai abicada no porto,  
Botou a mãozinha na água funda.


E vai, a piranha abocanhou a mãozinha do piá.

Neste rio tem uma iara...

O narrador assume a voz de um “contador de casos”. A fusão da “preta gorda manquitola” da Iara que cantava e da piranha que “abocanhou a mãozinha do piá”, além de desenhar a transmissão do mito em três tempos históricos – do velho ao menino, passando pelo moço –, resulta na imagem da Iara brasileira transvalorada ao longo do tempo e dos textos. O significante “piranha” agrega o temível Ipupiara, criatura aquática semi-humana que assombrava os índios e colonizadores, à sereia europeia, mulher-peixe que canta. A equação fica sendo: sereia ibérica + cantos ameríndios da mãe d’água = Iara.

Interessante observar que a Sereia só passa a ser chamada de Iara quando falam do moço “que sofria de paixão / Por causa duma índia que não queria ceder pra ele”, fazendo-o levantar e desaparecer “na água do rio”. Além disso, o “Poema” de Mário abre e encerra com o verso “Neste rio tem uma iara...” indicando o aspecto circular do mito, seus retornos em diferenciação. O que é a Iara, senão a fusão desses significantes diversos? Eis a sugestão do “Poema” de Mário de Andrade.

Os significantes da piranha, ou seja, do perigo, agregados às características da Iara, serão, do mesmo modo que em Mário de Andrade, elementos fundamentais para a artista plástica Maria Martins (1890-1973). Na coleção *Amazônia*, exposta na Valentine Gallery de Nova Iorque, em 1943, justapondo antropofagia e abstracionismo, Maria



Martins evoca o exotismo brasileiro. Iara, Iemanjá, Aiocá, Iaci, Boiúna, Cobra Grande e Boto aparecem para figurativizar o nacional mitológico da floresta tropical. A força telúrica da Amazônia pré-colonial é revitalizada. Iara, por exemplo, semelhante à narrativa macunaímica, surge em sua beleza dionisíaca e monstruosa. Para a artista:

Tudo o que é bom, que é belo, é dionisíaco: a força divina da natureza, a lascívia e o desejo insaciável que impele o homem às conquistas, à embriaguez dos êxtases místicos e aos amores trágicos. É apolíneo o mal: o esforço do homem por dominar seu indomável espírito guerreiro, a aspiração à paz e harmonia no equilíbrio de conter a fera que brame em quase todo ente humano. (MARTINS. In: CALLADO, 2004, p. 163)

O primitivismo e a dubiedade de Iara – metade mulher, metade peixe – serve à problematização dessa parte arcaica do Hemisfério Sul, com sua natureza tropical abundante e sistemas políticos degradantes. A Iara de Maria Martins aparece embrutecida, sexualizada e vital. A versão em bronze da escultura Iara estivera por alguns anos, a pedido de Marcel Duchamp (1887-1968), com quem vivera uma relação amorosa duradoura, localizada no jardim do Museu da Filadélfia, hoje está guardada em algum porão. Silenciada. Vejamos o poema em prosa:

Iara

Iara está apaixonada pelo amor.


Ela é a sereia do Amazonas.

Não importa o quão distante o amor esteja, Iara canta o seu canto de sedução. Embora perdido de amor por uma mortal, o amante ouve a canção e escuta Iara. Ai dele se a escuta duas vezes! Ele é conduzido, então, a buscá-la.

Ele a procura. Lá está ela: em pé à frente do Rio imenso, sobre uma Vitória Régia, o lótus carmim do Amazonas. Ela é tão branca que reluz o reflexo verde das folhas. Os seus olhos de esmeralda carregam a transparência e a perfídia das águas. O seu cabelo loiro-esverdeado a envolve com uma sedução diferente.

Ele não pode resistir – escutou bem demais o canto de tentação de Iara.

Iara oferece-lhe uma flor e o beijo da morte. Ele desaparece com ela no riacho. Seguem juntos o curso das águas – um caminho ora calmo, ora tempestuoso – até o momento em que surge um novo amor, não importa onde no mundo imenso, e Iara retorna e aniquila outro mortal que não consegue resistir à tentação da assassina – Iara.



E assim chegamos ao propósito final dessa apresentação.

Cantada pelos escritores românticos e revista pelos modernos, vira-e-mexe, a Iara reaparece em nosso imaginário para celebrar nossa “cor local”, nossa distinção e nossos contatos em relação ao estrangeiro. Invenção Romântica, resultado do amalgama entre a Sereia europeia e as lendas indígenas brasileiras, cantada entre ninfeias (Olavo Bilac), ou “da podridão” (Oswald de Andrade), a Iara retorna como ícone de beleza e perigo na voz de Maria Bethânia. Ao cantar “Uma Iara” (2014), canção de Adriana Calcanhotto, Bethânia reafirma aquilo que já dissera em entrevista: “A voz não é minha. É das sereias”<sup>1</sup>.


Essa disposição a ser um instrumento do mítico, faz com que Maria Bethânia recrie mundos e sensações para além do comezinho cotidiano. A Iara de Calcanhotto e Bethânia “dorme na vitória régia”, planta aquática típica da região amazônica e rainha dos lagos. Esse ambiente tipicamente brasileiro já distingue essa Iara das outras. A vitória régia oferece a Iara o signo necessário para torná-la definitivamente nossa. O perigo é mantido:

Ah, Ah a Iara... a que dorme na vitória régia  
Ai daquele que cai na tragédia da nudeza da sua voz  
Uh Uh Uh... Iara... a que canta, a citéria  
Ai daquele que cai na tragédia da nudeza do seu véu  
É preciso manter a proa da margem que encerra  
Se ele é livre ou se é dela  
Ah, a Iara... a que canta, a que chora...  
Ah a Iara a que canta, a que chora  
Uh Uh Uh Iara...

O canto que é choro, ou o choro que é canto é o artifício sedutor de Iara. E isso é incorporado à letra da canção e aparece nos alongamentos vocálicos da cantora. Esses lamentos funcionam, portanto, como recursos persuasivos. Ai de quem acreditar neles.

---

<sup>1</sup> Em entrevista à revista Bravo! (n.º 146, out/2009), Maria Bethânia afirmou: “A voz mora em mim, mas não é minha. É das sereias”.




Ao canto da letra de Calcanhotto, Maria Bethânia agrega o recital do texto “Maio – Uma perigosa Yara” (1987), de Clarice Lispector (1920-1977).

Ao cair de todas as tardes a Iara surge de dentro das águas, magnífica  
Com flores, enfeita os cabelos negros  
No mês de Maio, ela aparece ao pôr do sol  
E a medida que Iara canta, mais atraídos ficam os moços  
Houve um dia, um tapuia sonhador e arrojado  
Estava pescando e esqueceu-se de que o dia estava acabando  
E as águas já se amansavam  
"Acho que estou tendo uma ilusão!", pensou  
A morena Iara de olhos pretos e faiscantes  
Erguera-se das águas  
O tapuia teve medo, mas de que adiantava fugir  
Se o feitiço da flor das águas já o enovelara todo  
O tapuia sofria de saudade e Iara, confiante no seu encanto, esperava  
Nesse mês de florido Maio, o índio entrou de canoa no rio - o coração trêmulo  
A Iara veio vindo devagar  
Abriu os lábios úmidos  
E cantou suave a sua vitória  
Houve festa no profundo das águas  
E sempre à tardinha aparecia a morena das águas  
A se enfeitar com rosas e jasmim  
Porque um só noivo não lhe bastava

Editado por Fauzi Arap e pela própria Bethânia, o texto de Clarice serve para ilustrar os perigos e narra o caso de um tapuia que se deixou envolver pela beleza e elegância da Iara de “cabelos negros”, não mais dourados ou verdes, como noutras aparições literárias.

Clarice não escolhe à toa o mês de maio para cantar Iara. Como sabemos, maio é o “mês das noivas”, é o mês em que as noivas encontram seus noivos em casamento. Assim como Iara: mulher insubordinada. “No mês de Maio, ela aparece ao pôr do sol / E a medida que Iara canta, mais atraídos ficam os moços”, lê Bethânia.



O encontro entre Clarice Lispector, Adriana Calcanhotto e Maria Bethânia – reforçado pelo trabalho de Maria Martins – resulta no cantar dessa Iara afirmativa do nacional sem ufanismos: interior, do Brasil profundo. Essa Iara não nega o “dom de iludir” feminino: não mais silenciado pelo patriarcado e pelo machismo, o feitiço é assumido como elemento de positividade. E se a criação poética é fruto da memória, a Iara que aparece aqui recupera, reelabora e atualiza as Iaras evidenciadas ao longo de nossa formação literária e cancional.

A entidade presente nesse momento parece iluminar o percurso que a Iara fez desde os Românticos até agora: as perdas e os ganhos das características no processo de ensaiar o Brasil. Artistas leitoras, as três mulheres se unem no canto de Bethânia transmutada em Iara: Sereia e Musa, refletindo e refratando...

Ao invés de negar o perigo do canto, essas mulheres artistas afirmam esse perigo como distintivo, belo e original. Plasma-se uma imagem pós-identitária para a Sereia, o feminino e a mulher: “confiante no seu encanto”. Funda-se uma Iara “espelho virado ao céu” e “morena das águas” a refletir o gesto antropófago da Guaraci oswaldiana, mas também o ímpeto trágico da Iracema alencariana. Uma não exclui a outra. Há fusão dos significantes das Iaras com /I/ e das Yaras com /Y/ em benefício de um *feminismo feiticeiro*, do cantar, do enredar poético-sedutor. Afinal, “de que adiantava fugir / se o feitiço da flor das águas já o enovelara todo”. Canta-se, portanto, o retorno do amalgama entre feitiço e poesia, Humano e natureza.

### **Referências**

- CALLADO, Ana Arruda. *Maria Martins, uma biografia*. Editora Gryphus, Minas Gerais, 2004.  
MARTINS, Maria. *Amazonia*. Nova Iorque: Valentine Gallery, 1943.

## POESIA AGORA: PRODUÇÃO E CRÍTICA DA DIVERSIDADE

Lucas Viriato (PUC-Rio)<sup>1</sup>

**Resumo:** Esta pesquisa quer rever e tratar do ponto de vista teórico-crítico os critérios usados na experiência pessoal e empírica de curadoria da exposição *Poesia Agora*, a fim de ampliar o estudo do contexto da poesia nacional pós-2000. É também a oportunidade de avaliação acadêmica das surpresas e questões levantadas ao longo do processo de trabalho e de verificação de quais indícios estas podem nos fornecer. Assim, será buscada a própria força pensante que a poesia atual pode produzir sobre si mesma. O objetivo é empreender uma investigação crítica, uma reavaliação estética e política sobre a poesia contemporânea, entendendo-a para além do âmbito meramente textual, mas dentro de um sistema de práticas sociais.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira contemporânea; Crítica, teoria e prática literárias; Novos cenários da poesia; Cartografia poética.

The past must be **I**nvented  
the future **M**ust be  
rev**I**sed  
doing bo**T**h  
m**A**kes  
wha**T**  
the presente **I**s  
disc**O**very  
Never**s**tops

- John Cage


Poesia concreta, prosa caótica. Ótica futura.

- Caetano Veloso

O momento atual da poesia é considerado por alguns críticos como de crise, desânimo e estagnação. Em “Poesia e paisagens urbanas”, Antonio Cicero nos dá o pano de fundo desse cenário, ao lembrar que a vitória das vanguardas paradoxalmente levou à impossibilidade do surgimento de novas vanguardas (2005). Com isso, em contraponto com a efervescência do século passado, teríamos agora uma situação de aparente imobilidade no campo da criação poética. No entanto, por outro lado, uma

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras (PUC-Rio), poeta, editor do jornal literário *Plástico Bolha* e curador da exposição *Poesia Agora*. Contato: viriato.lucas@gmail.com.




multidão de novos poetas parece seguir seu caminho e levar adiante a poesia, independente da crise e do mal-estar crítico, lidando com o "próprio ridículo" (SISCAR, 2015) que é continuar falando depois que tudo já foi dito. Assim, passadas as agitações e transformações das vanguardas do século XX, passada a poesia concreta dos anos 50/60, passado o período marginal e a sua poesia-vida dos anos 70, passado o reencontro da poesia com a academia dos anos 80/90, quais as tendências apresentadas após a virada do século e quais dessas características vêm se apresentando como verdadeiras linhas de força nestes primeiros quinze anos do novo milênio?

### **A exposição Poesia Agora**

A Estação da Luz está no coração de São Paulo, no coração do Brasil. Lá, o Museu da Língua Portuguesa, a sofisticada ideia de um espaço institucional para abrigar o maior de nossos bens imateriais. Nos quase dez anos de museu, muitas exposições, grandes nomes: Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, Jorge Amado... Estação da Luz, São Paulo: os poetas vivos armam o cerco. Os poetas de agora vão invadir. A mais sub-reptícia das invasões: ser convidado a entrar. A exposição *Poesia Agora* fez esse convite.

A exposição, da qual fui o curador, foi aberta ao público de 26 de junho a 27 de setembro de 2015. E veio a ter futuras edições na Caixa Cultural de Salvador e do Rio de Janeiro, neste ano de 2017. Enfileiraram-se lado a lado, mais de quinhentos autores: os mais consagrados, ganhadores de prêmios e editais, e os mais inéditos, desconhecidos, garimpados com persistência, os longínquos. Os que conheci ao longo dos anos de trabalho como editor no jornal *Plástico Bolha*, os que conheci nas viagens literárias, os que conheci nos eventos, os que vieram por indicação. Os critérios de convocação foram inclusivos, horizontais. A ideia foi variar as dicções, os temas, as propostas. Para ser poeta, basta estar vivo e, ao seu modo, escrever. O eixo Rio-São Paulo continua a ser um eixo, mas agrega Minas e o Sul. Chegam os poetas do Nordeste, do Norte, do Centro-Oeste. Um angolano, alguns portugueses, por que não? A mais nova das poetas tem 15 anos de idade, vem de Natal e é considerada uma revelação, apesar de já escrever há muitos anos. A mais velha, 85 anos, do Rio de Janeiro, acaba de lançar seu primeiro livro e está vivendo sua "estreia" no fim da vida.




O autor indicado como destaque é, na verdade, uma dupla de poetas e artistas plásticos, composta por um taiwanês radicado em São Paulo e um paulistano nato. Uma índia representa sua tribo entre as palavras.

Um poeta de rua arma a sua mesa no espaço, nela estão guardanapos coloridos e uma máquina de escrever. Os dizeres “troco um causo por um conto” adiantam a sua performance de guardanapos poéticos, com textos escritos pelo autor a partir das histórias que ouve do público. Outro borda as memórias do público em fotos antigas, de ouvido apurado, extraindo a poesia que as pessoas falam sem perceber. Ainda outro sussurra versos eróticos ao pé do ouvido. Uma professora da UERJ se mistura aos rappers de Feira de Santana. Todos se expressam.

Depoimentos poéticos nos elevadores. Escadas cujos degraus são lâmpadas com versos dão luz ao ambiente e se iluminam com a chegada do leitor. Uma sala, baseada no antigo *scriptorium* da Idade Média, onde monges copistas passavam horas transcrevendo textos, está repleta de livros em branco. Um enorme relógio conta o tempo com letras, e não com números. Nessa sala, a leitura, a escrita e o desafio poético. Livros com palavras na lombada a serem rearrumados. A poesia se fazendo, desfazendo, refazendo. Poemas de quatrocentos poetas espalhados pelos livros. As demais páginas começam em branco e vão se enchendo, a cada ideia, a cada verso, a cada visitante que ousa participar, compondo um grande acervo a ser investigado. E vem uma excursão escolar, e o espaço se enche de crianças barulhentas. Uma freira de hábito lê o texto de apresentação. O *Plástico Bolha* está lá, sendo distribuído. Os textos em exposição, nos mais diferentes suportes, dão conta do seu próprio estatuto. Estão nos livros, nas ruas, nas paredes, nos banheiros. Neste, o momento de intimidade, de se olhar no espelho; e a poesia toma até esse suporte. A poesia de agora também se olha no espelho, se desloca e se reflete.

No palco, tudo ao vivo. Ao redor do palco, uma faixa mede o espaço através das letras, e não dos números. Aos sábados, o encontro, o corpo, a performance, um poeta muda de personalidade a cada apresentação. Um corpo, muitas personas. No *slam* de poesia, uma batalha de versos. Visitantes estrangeiros escrevem em suas próprias línguas para o desafio poético, por que não? Uma sala expõe fotos de poesia escrita pelas ruas de diversas cidades. Pichação poética, intervenção, crime. Os visitantes podem fotografar seu encontro inusitado com a poesia urbana e enviar para a produção,





contribuindo e participando da curadoria. O interesse atual pelo assunto é grande. O público, com mais de 100 mil visitantes, é diverso, heterogêneo, aberto a desafios: aceita a participação com entusiasmo. Recepção e produção em constante intercâmbio. O visitante é também o curador. O curador é poeta. O poeta é curador e visitante. Todos são poetas. Todos são críticos.


Eles eram muitos poetas, e o ambiente é rico, vasto. Múltiplos usos da palavra, múltiplas práticas, múltiplas singularidades. Os ademanes de cada poeta. O ambiente é diverso e não pode caber em um só ambiente. Explodiu. Explodiu em versos. E há quem fale em crise na poesia.

A relação entre teoria e prática também precisa ser revalorizada de modo dinâmico e complementar. Nesse sentido, este trabalho representa uma volta à teoria de uma prática crítico-literária — visto que a exposição *Poesia Agora* é um desdobramento artístico ampliado, em outros suportes, do projeto de pesquisa poética que realizo há mais de dez anos com a publicação do jornal literário independente *Plástico Bolha*, nascido nos tempos da graduação na PUC-Rio. Na mesma direção, um trabalho já foi desenvolvido em minha dissertação de Mestrado, promovendo reflexão crítica sobre o momento atual através de uma espécie de auto-etnografia coletiva.

Ao longo dos trabalhos como editor, curador e produtor, pude perceber o amplo interesse que o assunto desperta tanto na academia como no público em geral. Se, por um lado, o panorama da crítica é, por vezes, negativo e apocalíptico, as 104.015 pessoas que visitaram a exposição pareciam ter algum tipo de interesse, em menor ou maior grau, pela poesia produzida pelos poetas de hoje.

### **A poesia pós-2000**

No texto “A poesia no momento pós-vanguardista”, Paulo Henriques Britto nos lembra do poema de Kaváfis “À espera dos bárbaros” e sugere que “os artistas de hoje, tal como os romanos à espera dos bárbaros, se veem privados da luta contra o academicismo” (2012, p.114). Essa luta revolucionária contra os modelos clássicos teria sido o principal mote das mais variadas artes ao longo do século passado e, agora, após o já citado esvaziamento das vanguardas, parece ter encontrado o seu esgotamento. Frente a tal situação, esta pesquisa procurará defender que o novo momento também




exige “novos olhos”, novos entendimentos das práticas poéticas político-discursivas e uma participação ativa do crítico, igualmente performática, na zona temporária de funcionamento desta poesia. Como diz Jacques Derrida em uma das passagens de *Acts of Literature*:

A performatividade de que vínhamos falando demanda a mesma responsabilidade por parte dos leitores. Um leitor não é um consumidor, um espectador, um visitante, nem mesmo um “receptor”. [...] A “boa crítica literária”, a única que vale a pena, implica um ato, uma assinatura ou contra-assinatura literária, uma experiência inventiva de linguagem, ou *na* linguagem, uma inscrição do ato de leitura no campo do texto que é lido. [p. 51-52, tradução minha]

Segundo Marcos Siscar, em “As desilusões da crítica de poesia”, “parte da crítica brasileira de poesia tem expressado com frequência um sentimento de insatisfação em relação à produção contemporânea, em específico pelo enfraquecimento dos desafios que essa produção se coloca a si mesma” (2015). Poucos críticos — Italo Moriconi e Célia Pedrosa entre eles — mantêm uma visão positiva do momento atual, enxergando suas riquezas, enquanto a grande maioria dos pensadores de poesia segue a visão de olhar desesperançoso, colocando a poesia atual sob suspeita.

Na apresentação da antologia de poetas *Poesia.br:2000*, o editor Sergio Cohn atenta para as intensas transformações na forma de difusão da poesia. O advento da internet — com sites, blogs, revistas virtuais, vídeos de poesia e com a possibilidade da criação de novas redes — torna-se elemento definidor da forma como a produção poética vem se comportando nesse início de milênio. Esse novo cenário confunde crítica e público, expande conceitos, embaralha papéis; restando-nos a pergunta: “quem sobra?”. Ao mesmo tempo em que os poetas gozam da diversidade de dicções das escolas anteriores a seu dispor e fazem uso de todo esse repertório com ampla liberdade expressiva, os próprios meios criam poetas e poéticas novas e impensadas para os esquemas da poesia tradicional.

Se, antes, era possível identificar “a poética do momento” e os seus principais representantes, como fez Heloísa Buarque nos anos 70 com a antologia *26 poetas hoje*, e novamente nos anos 90, na antologia *Esses poetas*, o cenário atual parece se mostrar extremamente avesso a leituras unificadoras que permitam englobar a diversidade de métodos, propostas e discursos em uma só definição do que seja “a poesia do momento”. O cenário atual não parece animado em eleger destaques e representantes,




lembrando o povo nas ruas em 2013 que gritou em conjunto: “não tem líder”. É claro que nestas palavras de ordem também está contida a ideia de que “há vários/tantos/muitos líderes”. Qual recorte fazer dessa geração picotada, avessa a recortes? A mencionada ideia de uma cartografia poética múltipla, temporal e dinâmica (ROLNIK, 2015) pode ajudar a enfrentar o desafio inicial que é a paradoxal proliferação de poemas, livros e poetas em um cenário aparentemente de crise poética.

A virada do milênio marcou os cenários da escrita como um momento de democratização dos meios de produção e, com ela, novos valores se inseriram no campo da poesia. Segundo Italo Moriconi, no livro *A poesia brasileira do século XX*, após a revolução do pop na cultura ocidental, a democratização representa um horizonte inescapável para a prática da poesia. A diversidade passa a ser a chave da nova produção, que parece resistir a generalizações, linhas-mestras dadas pelo cânone e por qualquer outro tipo de “camisa de força”. Como diz Moriconi: “a poesia abrange sentidos que vão além da linguagem verbal, oral ou escrita. Espera-se que a poesia enquanto arte específica das palavras de algum modo revele ou esteja articulada com essa poesia além-livro, essa poesia da vida.” (2002, p.9). É preciso ver a poesia com olhos diversos.

Vale lembrar que a exposição *Poesia Agora*, impulso inicial desta pesquisa, contou com mais de quinhentos poetas (contadas as participações em vídeos e documentários). Este elevado número de participantes poderia ser tomado como sinal de que não haveria, na seleção, um “recorte” específico. Em relação a este ponto, podemos pensar no quanto os novos meios ampliaram o cenário da poesia. Quanto mais amplo for o entendimento do que pode vir a ser poesia, maior também não será o número de poetas e de poemas em circulação? A importância que a poesia ganha como impulso detonador de transformação social, como mecanismo de reivindicação e empoderamento de vozes antes silenciadas, não pode ser negligenciada. Saraus, encontros, feiras, movimentos, intervenções, publicações independentes são algumas das muitas possibilidades de ações sociais e políticas movidas pela poesia. Movimentos que, cada um a sua maneira, são alicerces de um modo de vida ligado à poesia que cada vez mais se afirma como transformador, político e pensante.


Essa forma de entender a poesia de modo expandido vai ao encontro do que defende Josefina Ludmer no texto “O que vem depois”: “hoje concebo a crítica como



uma forma de ativismo cultural e preciso definir o presente para poder atuar” (2012). Ou ainda, em “Literaturas pós-autônomas”: “Em algumas escrituras do presente que atravessaram a fronteira literária [...] terminam formalmente as classificações literárias; é o fim das guerras e divisões e oposições tradicionais. [...] Não se pode ler essas escrituras com ou nesses termos.” Os críticos que se mostram decepcionados apoiam-se na importância que a autonomia literária teve durante seu apogeu no alto-modernismo, o momento vibrante das vanguardas, e continuam tendo esta poesia como referência. Em paralelo, pesquisadores da cena atual, como Ludmer, exploram essa expansão para mostrar como a literatura produzida hoje abre mão da sua autonomia, se misturando às outras artes e à própria vida — fenômeno já sentido há muito em outras áreas artísticas.

Esse fenômeno também vem ao encontro do que Hakim Bey denominou “zona autônoma temporária” ao juntar “evidências suficientes para sugerir que um certo tipo de ‘enclave livre’ não é apenas possível nos dias de hoje, mas é também real” (1991, p. 4). Percebe-se que um espaço como o da exposição *Poesia Agora*, assim como o *CEP 20.000*, o *Sarau da Cooperifa*, a *Flupp*, o *Plástico Bolha*, entre muitos, foi “conquistado” de modo inventivo, articulando forças e apoios institucionais os mais variados. Diante da aparente contradição, em que a realização de um espaço “livre” parece apenas uma fantasia, é importante ressaltar que o próprio Bey declara que a “zona autônoma temporária” deveria ser “percebida como um ensaio (‘uma tentativa’), uma sugestão, quase que uma fantasia poética”, esta zona seria um espaço “efêmero e revolucionário — uma ilha de democracia” (1991, p.4). Espaços em que “o palco é da plateia como a praça é do povo”, como diz o jovem poeta Santiago Perlingeiro em entrevista sobre o *CEP 20.000* (2015).

Nos últimos anos, autores-atores-articuladores vêm realizando cada vez mais ações concretas (para a palavra poética e através dela) frente a um panorama crítico que não parece valorizar essas conquistas. É sobre esse pano de fundo contraditório que a poesia de agora vem sendo produzida no Brasil. Para cada dificuldade teórico-crítica e conceitual, podemos encontrar nessa cena mais invenção, criatividade, transformação de potência poética em potência de vida. Como já dizem alguns dos versos da exposição: “a poesia/ se insiste/ se é cisma/ (instinto?)/ é um passo/ na direção/ do abismo/ (infinito?)” (Leonardo Marona, RS); “o princípio de incerteza foi também um dia o/ nosso princípio.” (Laura Erber, RJ) “se alguém me visse agora/ veria não um, mas uma



horda" (Vitor Paiva, RJ) "Tragam-me os cacos: é de mosaicos que se vive." (Karline Batista, CE).

Assim, vale perguntar: quais serão os conceitos que a geração e o momento atual pedem para si mesmos? Partindo da análise que Marco Alexandre de Oliveira fez da exposição *Poesia Agora* no artigo *Viva a poesia agora*, o primeiro trabalho de crítica acadêmica sobre o evento, podemos identificar alguns conceitos que já podem servir de base à pesquisa. Segundo Oliveira, a luminosidade, a interatividade, a coletividade e a anonimidade que marcaram o trabalho de curadoria da exposição culminam em uma notória desautoridade que subverte a poesia institucionalizada. Ironicamente essa “subversão da institucionalização” ocorre através da sua própria institucionalização por meio da exposição *Poesia Agora*, em um espaço como o Museu da Língua Portuguesa. Citando o artigo de Oliveira:

De qualquer forma, a sua desautoridade criticamente desautoriza qualquer autoridade sobre a ‘poesia agora’. O que é a poesia de agora, e o que a autoriza a ser? Quem são os poetas de agora, e quem os autoriza a ser? Afinal, quem são as autoridades da ‘poesia agora’ que a autorizam como ‘poesia agora’? Ao revelar o mundo para transformá-lo, ao tornar leitores em escritores, ao desafiar o processo da produção literária, ao elevar a voz e a fala em relação ao texto e à escrita, ao destacar poetas ainda não publicados ao lado de poetas consagrados, ao mostrar poetas sem nome e poemas sem autoria, ao incluir a poesia periférica de rua, ao transformar visitantes em participantes, a exposição *Poesia Agora* contraria a autoridade poética em si e contrapõe a face subversiva de uma cena atual em fase de (re)produção através das ações dos seus novos atores, se não autores, de atuação. [p. 11]

Em suma, é preciso aproveitar a oportunidade de investigar melhor esta cena, através de seus conceitos intrínsecos. Como canta Caetano Veloso na música “Língua”, em que menciona uma “ótica futura” para se enxergar uma proposta de *frátria*, devemos sempre atualizar nossa “ótica”, nossa forma de ver, renovar o olhar para nossos objetos de análise. Seguir adiante, sem se esquecer de, frente aos indicadores da crise, mergulhar na pesquisa para buscar as riquezas estéticas e políticas da produção contemporânea, enfim, as suas potências — pois, como dito por John Cage, “a descoberta nunca termina”.

## Referências bibliográficas

- BEY, Hakim. *TAZ: Zona autônoma temporária*. Trad. Patricia Decia e Renato Resende. <[http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq\\_interface/4a\\_aula/Hakim\\_Bey\\_TAZ.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf)>. Acesso em: 28 out. 2015.
- BRITTO, Paulo Henriques. A poesia no momento pós-vanguardista. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e criatividade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- CICERO, Antonio. Poesia e paisagens urbanas. In: *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COHN, Sergio (org.). *Poesia.br:2000*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. Londres: Routledge, 1991.
- LUDMER, Josefina. *LITERATURAS PÓS-AUTÔNOMAS*. Sopro 20. Janeiro. 2010. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>. Acesso em 1 nov. 2015.
- LUDMER, Josefina. *Lo que viene después*. Sevilha: UNIA arteypensamiento, 2012. Disponível em: <[http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes\\_doc03.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf)>. Acesso em 1 nov. 2015.
- MORICONI, Italo. *A poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- PEDROSA, Celia (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- PINTO, Manuel da Costa (org.). *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- PLÁSTICO BOLHA. Rio de Janeiro: edição independente, 2006-2017. Quadrimestral. ISSN 2318-972X.
- OLIVEIRA, Marco. *Viva a poesia agora*. São Paulo: UNESP, 2015.
- PERLINGEIRO, Santiago. *CEP 20 000 de cara nova*. Noo. Rio de Janeiro, 04 mar. 2015. Disponível em: <<http://noo.com.br/cep-20-000-de-cara-nova/>>. Acesso em 28 out. 2015.
- ROLNIK, Sueli. *Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.
- SISCAR, Marcos. *As desilusões da crítica de poesia*. <[http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo\\_509.pdf](http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_509.pdf)> Acesso em: 25 out. 2015.

# UM CASO DE ATROPELAMENTO: AUTOFICÇÃO E RESISTÊNCIA A PARTIR DOS POEMAS DE MARILIA GARCIA

Marcio Ramos Junqueira (UNEB)

**Resumo:** Re-enactment da comunicação apresentada no Simpósio Temático POESIA CONTEMPORÂNEA: CRÍTICA E TRANSDISCIPLINARIDADE durante o XV Congresso Internaional da ABRALIC; Polinizações cruzadas entre notas, memória, relatos, um pitada de teoria e operações textuais diversas; colagem, sobreposição. um exercício de auto-ficção para falar sobre ficção em dois poemas de Marília Garcia

**Palavras-chave:** Autoficção; Poesia; Resistência

a.  
b.

quando da inscrição no XV encontro da ABRALIC

**cheguei no rio 3 dias antes da abertura**

**do congresso**

partindo da provocação do título do simposio proposto pelo Leo Davino

**minha apresentação seria no quarto dia de congresso (quinta-feira)**

- e levando em consideração o contexto ( a uerj )

**desde uma semana antes**

e o momento ( agosto de 2017)

**vim relendo os poemas da marilia e preparando notas**

imaginei construir uma partitura textual

**o texto caminhava em circulos**

que se valendo dos procedimentos

**sem avançar**

e do mesmo (ou aproximado) registro da escrita

**entre o envio, aceitei a aquela hora tinha passado meses**

empregados pela marília garcia no poema

**agora**

"a poesia é uma forma de resistores?"

**o contexto morava em outros lugares**

pensasse as variações entre a versão impressa do texto

**no texto da marília**

(publicada no livro "um teste de resistores" / 7letras -2014)\*

**uma semana antes da abertura da abralic**

e as várias versões performadas do mesmo texto.

**a uerj (casa da abralic-2017) anunciava o cancelamento do semestre**

usando a noção de auto-ficção como operador conceitual

**três dias antes da abertura da abralic**

eu estava interessado em pensar as fissuras entre a figura autoral e a voz do eu-lírico

**o cnpq anunciava que o contingenciamento de 44% do orçamento previsto para 2017**

embora não apareça - em nenhum lugar nos poemas-

**levava a paralisação de uma série de atividades a partir daquele mês**

o nome da autora diretamente associado ao nome do eu-lírico

**me obsedava a pergunta feita pela celia pedrosa**

existem uma série de elementos contextuais

**"a poesia é uma forma de**

**resistência?"**

que apontam diretamente para uma fricção/embaralhamento entre autor e eu-lírico.



**nos primeiros encontros pré-abralic**

**[na oficina do david toscana sobre dom quixote**

**na finissagem da *poesia agora***

**com peter**

**com gal]**

**resistência e suas derivações**

**parecia o subtexto de toda fal(h)a**

um episódio específico parecia bem produtivo para pensar essas coisas

a cena de atropelamento do eu-lírico no final de P1TR

P1TR sofre pequenas variações no contexto em que é apresentado

fazendo o percurso do poema coincidir com o momento da performance.

*atravesso a rua na conselheiro rodrigues alves*

*atravesso fora da faixa de pedestre*

*eu olho e não vem carro*

*os carros estão parados no sinal*

*atravesso bem na altura do supermercado pão de açúcar*

*atravesso a rua correndo pois estou fora da*

*faixa de pedestre e quando já estou chegando na última pista*

*sai um carro do estacionamento do supermercado*

*a motorista olha na direção oposta à da mão da rua*

*para ver se não vem carro  
para ver se ela pode entrar na última pista  
os carros estão parados no sinal  
e ela acha que pode entrar  
como ela olha para trás  
não vê que eu estou entrando com toda pressa  
bem na frente do seu carro*

*eu estou correndo                      não tenho mais  
como parar                      ela também não  
golpe vibrando no ar                      lâmina de vento no pescoço  
os cacos de vidro das vidas das pessoas  
a poeira das vidas quebradas                      a poeira poeira dos elétrons nos  
circuitos    resistores  
                         golpe    no asfalto fora da faixa  
e o surdo estrondo                      a última coisa que ouvi  
foi o grito do pipoqueiro  
som                      onda longitudinal se propagando  
surdo estrondo a poeira e a última coisa aquele grito  
NÃO*

**na véspera da abertura da abralic  
a musa  
que estava liderando**

**um concurso virtual de artes visuais  
sofreu um cyberataque  
- com ofensas ligadas a cor e gênero -  
seguida de uma mobilização com clara intenção de que ela  
perdesse o concurso.  
pelo facebook  
ela denunciou os ataques  
e tentou articular uma contra-ofensiva  
ainda assim  
a mobilização contra ela conseguiu o primeiro lugar do concurso  
para o candidato que estava em terceiro  
os organizadores do prêmio lamentaram o episódio mas ratificaram o resultado  
(a poesia é uma forma de resistência?)**

ainda antes de redigir o resumo para submissão no simposio

**durante o cadastramento pra abralic  
e na cerimonia de abertura da abralic  
e na fala de todos os convidados da cerimonia  
se dizia resistência  
também entre as pessoas que assistiam a cerimonia  
e, acredito, que mesmo muitas pessoas fora da cerimonia  
mas dentro do perimetro da uerj  
falavam em resistência  
(a poesia é uma forma de resistores?)**

escrevi para dimitri BR comentando meus planos

**depois da cerimonia de abertura da abralic  
rafael zacca tinha puxado pelo facebook**

(na propria uerj)  
uma reunião de escritorxs  
para pensar  
como resistir/ responder/ regair  
a sequência de golpes de direitos  
(a poesia é uma forma de resistência?)

e dimi lembrou que o episodio de atropelamento de *a poesia é um teste de resistores?*

(poema que fecha o livro)

ainda antes de chegar no rio  
vinha falando sempre com aleta  
somos amigos de 2013  
( por conta de uma residência artista no capacete)  
faz uns 2 anos (?)  
aleta criou no instagram um avatar chamado  
ex-miss-febem  
a reação contra esse avatar foram das mais agressivas  
aleta virou uma celebridade do mundo da arte contemporânea brasileira  
mas sente medo e perdeu muitos amigos  
(a poesia é uma forma de resistores?)

é um retorno modificado de um episodio de blind light

(o poema que abre o  
livro)

terça fugi de tarde da uerj  
fui com rapha kedhe e paul ver uma exposição no mar  
uma exposição sobre a presença indigena no rio de janeiro  
paul é um dos curadores

**paul é catalão  
eu faço fotos  
ele guia meu olho por audios, fotos, desenhos, objetos  
produzidos por com os indígenas  
é uma história enorme e em desenvolvimento**

no poema de abertura

**de noite  
fui ver jota na despina  
jota é de natal mas tava chegando da europa  
na despina jota falou  
da atualização do gesto colonial  
falou das caravela queer  
do brasil como um projeto colonial  
de colonialidade interna  
jota falou  
de como pensar o corpo a partir da norma  
é diferente  
de pensar a norma a partir do corpo  
falou da impossibilidade de narrar  
de muito cansaço  
do muro alto pra dar um salto  
(a poesia é uma forma?)**

à caminho do centro universitário maria antonia

**na vespera de performar esse texto  
no simpósio de bioescritas coordenado pela chiara**

**alguém falou, acho que citando agamben  
que para que exista resistência  
é necessário a existência de um projeto coletivo**

o eu-lírico quase é atropelado

**quinta de tarde**

no poema final

*o texto que eu queria escrever não consegui*

**comecei assim a comunicação**

o percurso do poema/livro se encerra com

**e falei com urgência dessas imagens**

o grito do pipoqueiro que observa a ação

**que nos dias imediatamente anteriores**

**NÃO**

**assediam o poema**

**perguntavam sobre sua validade e ação**

pensar corte e repetição

ou insistência

ou como esse acidente/ quase-acidente é retomado.

quais implicações éticas dessa passagem?

*penso que tinha vontade*

*de terminar um livro com a palavra sim*

*como fez gertrude stein                      quero dizer isso*

*no centro maria antonia                      que o bom mesmo*

*seria um livro que terminasse com a palavra*

*sim*

*quantos passos pelo caminho?*

*em P1TR o chuveiro que queima*

*e a descoberta da existência dos resistores*

*retoma/retorna a questão colocada pela celia pedrosa*

*(a poesia é uma forma de resistência?)*

*dois anos antes daquele acontecimento*

*tentei responder a pergunta da celia pedrosa*

*tentei entender a pergunta da celia pedrosa*

*pedi ajuda ao google*

*tomei notas*

*escrevi*

*me fiz outras perguntas*

*e não consegui responder a pergunta da celia pedrosa*

*tom prosaico/ quase prosa*

*melodia encantatoria*

*repetições*

*atravessamentos de outros textos/ vozes*

**como enunciar o desconforto?**

**que ficção é essa?**

**que quer dizer resistencia aqui?**

**como performar isso nesse lugar?**

**ainda antes, quais as expectativas desse lugar?**

**corresponder**

**ou não**

**essas expectativas nessa hora?**

um texto

da ana claudia viegas (da uerj)

chamado

*a "invenção de si" na escrita contemporânea*

diz:

As narrativas ficcionais em primeira pessoa em que o narrador e autor empírico se hibridizam pela presença de referências biográficas reiteram ainda mais esse trânsito entre vida e obra, atuações públicas do escritor e sua escrita. Daí a aproximação com o conceito de "autoficção" como um discurso que, ao mesmo tempo, não têm um referente extratextual, mas também não se desligam completamente dele. O que se verifica nesses textos não é a identidade entre o personagem textual e a pessoa real, conforme expresso pelo pacto autobiográfico", mas a construção tanto do narrador como do autor. A linearidade da trajetória da vida contada nas (auto)biografias se abre numa "rede de possíveis ficcionais", em que o texto, ao invés de espelhar a vida do autor, participa da criação de um "mito do escritor", produzido tanto nas marcas autobiográficas quanto nas referências à própria escrita. Depois da desconstrução das categorias de verdade e sujeito operadas pelo pensamento de Nietzsche, Foucault, Barthes, Derrida, o autor retorna ao texto, "a título de convidado", "como uma das personagens, desenhadas no tapete", numa posição indiciável entre "fato" e "ficção" que esses textos, como "sintoma" da cultura contemporânea, deslocam. (VIEGAS, Ana Claudia, 2006, pág 16)



o meu resumo enviado pro simposio ficou:

partindo das reflexões sobre  
"espaço biografico"(leonor arfuch)  
e  
construção da figura autoral contemporaneamente  
propomos investigar  
alguns procedimentos auto-ficcionais  
operados por marília garcia no livro "um teste de resistores".  
tomando o conceito de "autoficção"  
como  
um deslocamento/descolamento  
para além do "pacto" (auto)biografico (philippe lejeune)  
onde (na auto-ficção)  
narrador e autor empirico se hibridizam em narrativas "ficcionais" em primeira pessoa.  
pretendemos  
analisar a narrativa de um atropelamento/quase-atropelamento  
presente nos poemas  
"blind light" e " a poesia é uma teste de resistores?"  
em dialogo com a oralização/performance desse segundo texto.

**este texto é o teatro  
da impossibilidade**

## Referências bibliográficas

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

VIEGAS, Ana Claudia. *A "invenção de si" na escrita contemporânea*. in: JOBIM, José Luís e PELOSO, Silviano, *Identidade e Literatura*. Rio de Janeiro/Roma: Casa doze edições/ Instituto de Letras da UERJ/ Universidade de Roma la Sapienza, 2006.

---

\* A partir desse ponto no texto toda vez que o texto referido for o livro *Um teste de resistores* vamos usar a sigla 1TR quando o texto referido for ao poema *A poesia é uma forma de resistores?* usaremos a sigla P1FR?



## UMA POÉTICA DA NINFA: APARIÇÕES NA POESIA BRASILEIRA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Maura Voltarelli Roque (UNICAMP)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo pensar a imagem da Ninfa na poesia moderna e contemporânea brasileira. Objeto de reflexão de Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Aby Warburg, a Ninfa surge, no contexto da literatura brasileira, de forma mais expressiva no período chamado de “pré-modernismo” e continua a aparecer ao longo do século XX, chegando também à poesia contemporânea. A partir de sua complexidade, buscamos ver o quanto essa imagem desarranja as narrativas usuais da história da literatura moderna brasileira, permitindo encontrar, no lugar de simples rupturas, vínculos insuspeitados entre um momento e outro, dobras temporais, contra-movimentos sintomáticos.

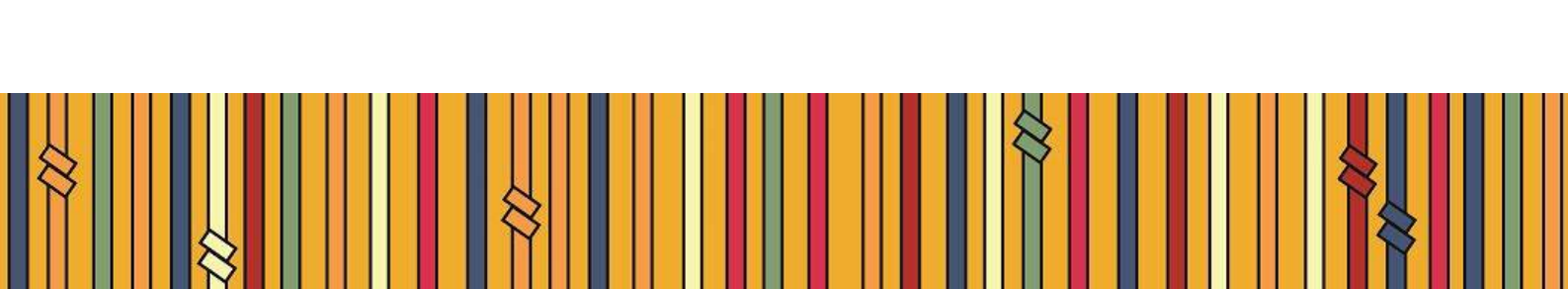
**Palavras-chave:** Ninfa; Poesia brasileira; Crítica literária; Imagem; Forma

*Eu quero a estrela da manhã/ Onde está a estrela da manhã?/ Meus amigos meus inimigos/ Procurem a estrela da manhã.* Esses são os versos que abrem o livro *Estrela da manhã*, de Manuel Bandeira, publicado em 1936 em uma pequena edição de 47 exemplares. Nos poemas que compõem o livro, é possível perceber o movimento de “desentranhar a poesia do mundo”, lembrado por Davi Arrigucci Jr. em *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira (1990)*, e que corresponderia a um dos procedimentos modernos de sua poética, refletindo um diálogo com as discussões modernistas do período que buscavam justamente ampliar os limites, o espaço da literatura, fazendo com que esta fosse em direção ao simples imerso no cotidiano e dali conseguisse extrair “como quem tira o metal nobre das entranhas da terra” (ARRIGUCCI, 1990, p. 30), a poesia latente.

Mas talvez seja interessante recuar um pouco no tempo e ver como Bandeira, nos seus primeiros livros, realiza algo como uma mescla de romantismo, simbolismo e parnasianismo no contexto de um período intervalar que, por falta de nome melhor, ficou conhecido como “pré-modernismo”. Esse momento, que corresponderia ao período entre 1890 e 1920, é pensado por José Paulo Paes no ensaio “O art nouveau na literatura brasileira”, presente em *Gregos & baianos (1985)*.

---

<sup>1</sup> Mestra em Teoria e História Literária (UNICAMP), Doutoranda em Teoria e História Literária (UNICAMP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Contato: ma\_voltarelli@yahoo.com.br

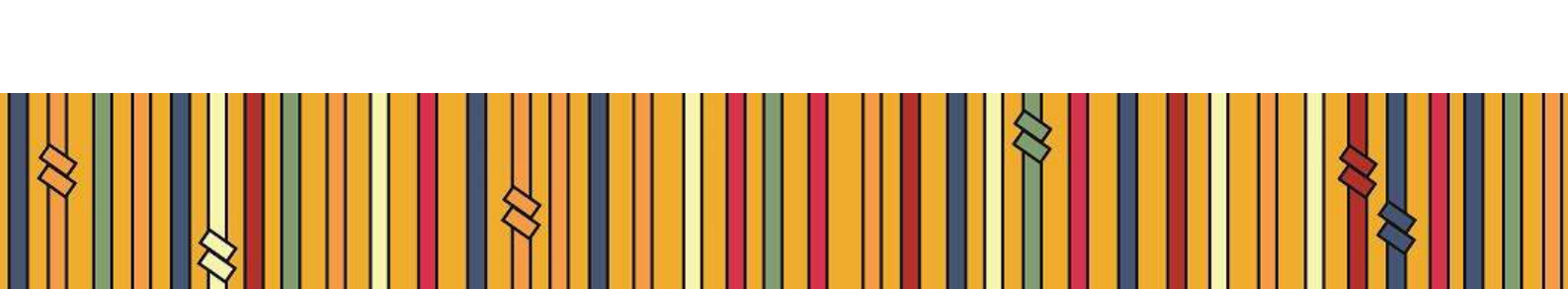


Para a delimitação desse espaço pré-modernista na literatura brasileira, José Paulo Paes se vale do conceito de art nouveau ou “arte nova”. Arte típica da chamada *belle époque*, a estética do art nouveau basicamente se define pelo seu “pendor para o ornamento”, inclinação animada por “uma exaltação dionisíaca da vida, um vitalismo de cuja formulação filosófica se encarregara Nietzsche, o pensador mais prestigioso da época” (PAES, 1985, p. 67).

Com o objetivo de pensar propriamente o espaço que o *art nouveau* ocupava na poesia desse momento intervalar, José Paulo Paes se inspira nas fases e nos temas da poesia artenovista alemã, entre eles estão: dança e vertigem, embriaguez da vida, a maravilha do corpo e o paraíso terrestre. Paulo Paes percebe, no entanto, uma ausência nessa classificação temática: a do tema do “eterno feminino”, “da mulher liberta do estigma da inferioridade, dos preconceitos da vida burguesa e convertida em dominadora”, a “*femme fatale*”, a “*belle dame sans merci*”, que surge como uma figura constante na estética do *art nouveau*, aparecendo um pouco por toda parte, seja nos mobiliários, na arquitetura, ou mesmo nos cartazes de Alphonse Mucha, marcados por formas fluidas e por certa sensualidade livre.

Na obra de Bandeira, que publica seus primeiros livros nesse contexto pré-modernista, o tema do “eterno feminino” vai aparecer um pouco por toda obra e, de forma expressiva, em *Estrela da Manhã*, seu quinto livro, no qual supostamente as indefinições do início já estariam superadas em nome de uma poesia de todo modernista. No entanto, indicando algo como uma espécie de sobrevivência daquele seu primeiro momento de indefinição, a presença dessa imagem feminina talvez nos permita ver o quanto aquele complexo momento inicial de certa forma gestou e foi decisivo para a constituição do modernismo peculiar que parece caracterizar a poesia de Bandeira à medida que o poeta, ao invés de estabelecer uma recusa e ruptura total com o passado e a tradição poética, retoma tal tradição no mesmo movimento em que a transforma.

Levando em consideração as abordagens críticas que se faz da poesia moderna e, principalmente, da poesia contemporânea, que se dividem entre uma crítica que vê na sobrevivência de figuras do passado uma simples “retradicionalização frívola” (SIMON, 2011), e outra que vê nessas reaparições uma necessidade de repensar a tradição pela via

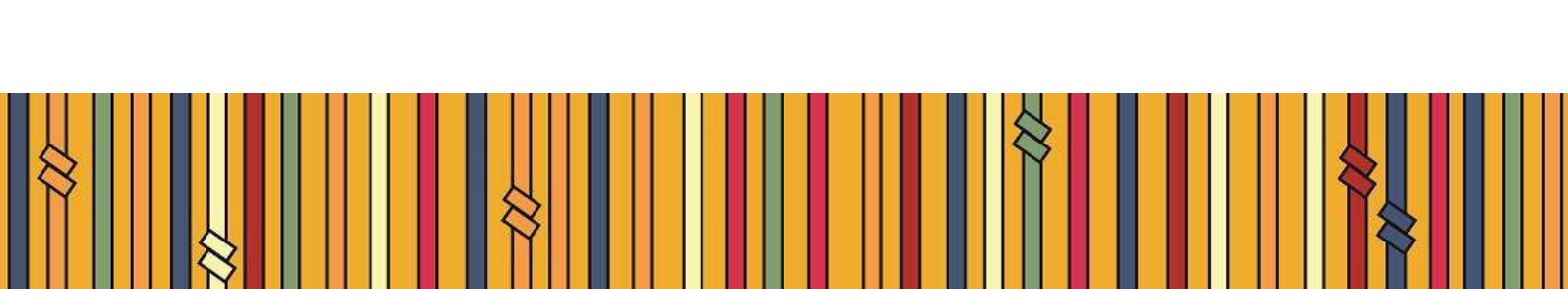


do “dizer de novo”, colocando-a em relação com o presente (SCRAMIM, 2012), buscamos nos aproximar de um encontro de temporalidades que, ao mesmo tempo em que torna mais complexa, desloca a poesia dos seus lugares tradicionais, colocando-a de fato “em crise”, buscando compreendê-la a partir do lugar instável que se abre entre o passado e o presente. Para tanto, começamos a desenhar neste artigo, ainda que de forma breve, o processo histórico no qual uma *forma feminina* da antiguidade chega ao início do século XX ao mesmo tempo como resíduo do passado e retrato do tempo presente, irrompendo - marginal e central ao mesmo tempo – na cena poética brasileira.

Como vimos, o poema de abertura de *Estrela da manhã* (1974) começa com uma espécie de desejo: *Eu quero a estrela da manhã/Onde está a estrela da manhã?* Estrela da manhã é um outro nome dado a Vênus, o segundo planeta do sistema solar e o objeto mais brilhante do céu noturno depois da lua que atinge seu brilho máximo algumas horas antes do amanhecer ou depois do ocaso, sendo por isso conhecida como a estrela da manhã (Estrela d'Alva) ou estrela da tarde (Vésper). Vênus, no entanto, não é apenas uma estrela. Seu nome foi inspirado na deusa romana do amor e da beleza, Vênus, chamada de Afrodite pelos gregos. Mas Vênus, essa estrela que também é uma mulher, nunca deixou de ser, como diz Giorgio Agamben em *Ninfas* (2012), apenas uma ninfa, ainda que superior às outras, sendo por isso chamada de “a rainha das ninfas”.

No desejo expresso nesses versos, reconhecemos ainda um outro, aquele que encontramos em *L'après-midi d'un faune*, do poeta francês Stéphane Mallarmé: *Ces nymphes, je les veux perpétuer*, desejo que fica ainda mais forte por saber justamente da impossibilidade de sua realização. Impossível perpetuar as ninfas, pois elas escapam em pleno ar, como uma borboleta. Mesmo assim o eu lírico as quer perpetuar e, no caso do poema de Bandeira, as quer encontrar, como um dia também quis o historiador da arte alemão Aby Warburg ao se perguntar: onde está a Ninfa?

Foi ao ver uma figura feminina em movimento em um dos afrescos de Domenico Ghirlandaio, *O Nascimento de São João Batista*, na igreja de Santa Maria Novella, em Florença, que Warburg reconheceu naquele tecido esvoaçante cujas dobras se alongavam, perdiam-se e giravam em pleno ar, a sobrevivência das mônades dançantes esculpidas nos vasos, sarcófagos e baixos-relevos da antiguidade pagã. Em *Ninfa*



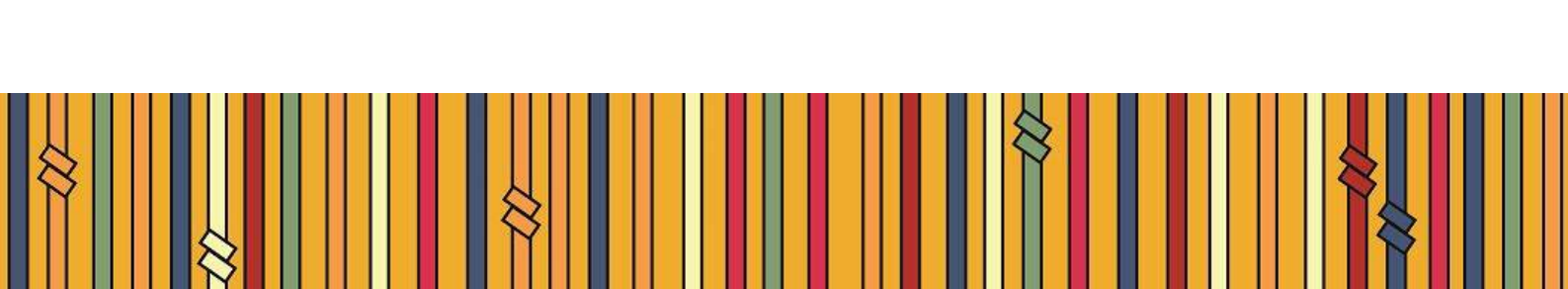
*fiorentina* (2012), texto que se apresenta como uma correspondência fictícia com o linguista André Jolles, este último expõe a perturbação que lhe foi causada por aquela bela aparição.

[...] pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais. (WARBURG, 2012, p. 03)

Essa proliferação de ninfas pagãs no centro de um cenário religioso, crítica, como lembra o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman em “Ao passo ligeiro da serva” (2011) ao menos duas lógicas territoriais. Uma delas é a da igreja enquanto lugar sagrado e enquanto comunidade de crenças, valores e tabus. A outra seria a própria lógica burguesa representada pela família Tornabuoni.

[...] é quase indecente ver surgir, em tal contexto, um corpo tão sensual, [...] esse corpo que desafia toda a gravidade, de pés nus e passo dançante. Desde logo e por si só, o traje *all'antica* não impõe uma imagem de deusa ou de ninfa pagã nessa cena consagrada ao casto precursor do Verbo encarnado? (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 22)

Neste sentido, com a entrada dessa que Warburg chamou uma “deusa pagã no exílio” (WARBURG *apud* AGAMBEN, 2012 p. 49), um outro tempo se infiltra na imagem, escapa pelas suas bordas, fraturando toda suposta unidade da cena. No afresco de Ghirlandaio, Warburg encontrou a expressão máxima daquilo que ele chamou *Nachleben*, a vida póstuma das imagens, a sobrevivência do antigo que conhece então uma vida fantasmática. O que Warburg percebe e propõe é uma migração das imagens, um deslocamento constante. Estas teriam um funcionamento que se aproxima da lógica do sintoma freudiano – aquilo que foi recalcado, o que deveria permanecer oculto e, no entanto, retorna – protagonizando um movimento que acontece no subterrâneo, nas regiões obscuras do inconsciente, lembrando o deslocamento incessante e invisível das placas tectônicas que, infatigavelmente móveis, não cessam de reconfigurar a superfície da Terra. Da mesma forma a Ninfa, enquanto um *acidente anacrônico da imagem*, atua como uma tempestade das formas e dos saberes, dos estilos e das temporalidades, reconfigurando a superfície das imagens e a atitude que se tem diante delas.



As formas sobreviventes, que atravessam o tempo, foram chamadas por Warburg de *Pathosformeln*, as fórmulas de páthos, a expressão de um desejo, de uma emoção, por meio de um gesto que se repete. A *Pathosformel* surge como um conceito em si mesmo dialético porque combina em uma mesma formulação potências opostas. Como escreveu Giorgio Agamben no ensaio “Aby Warburg e a ciência sem nome”, presente em *A potência do pensamento* (2015), “em um conceito como o de Pathosformel, não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque ele designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (AGAMBEN, 2015, p. 112 e 113).

Neste sentido, é preciso compreender que o gesto que se repete no tempo contém em si mesmo a sua diferença. As *Pathosformeln* são, antes de tudo, singularidades e não universais eternos, arquétipos situados em um além da história. Estão, dessa forma, muito próximas da imagem dialética tal como foi vista por Walter Benjamin, essa constelação formada pelo choque do Outrora com o Agora. “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”. (BENJAMIN, 2006, p. 504).

A mesma *Pathosformel* Ninfa mostra-se ora como uma serva florentina ou um anjo protetor, ora como uma Salomé mortífera (“a caçadora de cabeças”, como a chamou Warburg na Prancha 47 do Atlas *Mnemosyne*, intitulada “As duas faces da Ninfa: o anjo e a caçadora de cabeças”), ou uma Madalena delirante no seu “luto orgiástico” (DIDI-HUBERMAN, 2013). Os mesmos gestos trazem sempre a possibilidade de uma inversão do *páthos*. O tema da Ninfa, simultaneamente dinâmico e arqueológico, como disse Didi-Huberman (2011), revela-se altamente ambíguo. A morte surge apenas como um reverso do desejo, polaridades entre as quais se debate a própria imagem da Ninfa. Não por acaso, muitas das ménades antigas eram esculpidas sobre sarcófagos, como se elas emprestassem a exuberância tão viva daquela que Warburg chamou a sua *brise imaginaire* – índice de desejo nas imagens renascentistas - para homenagear a morte.



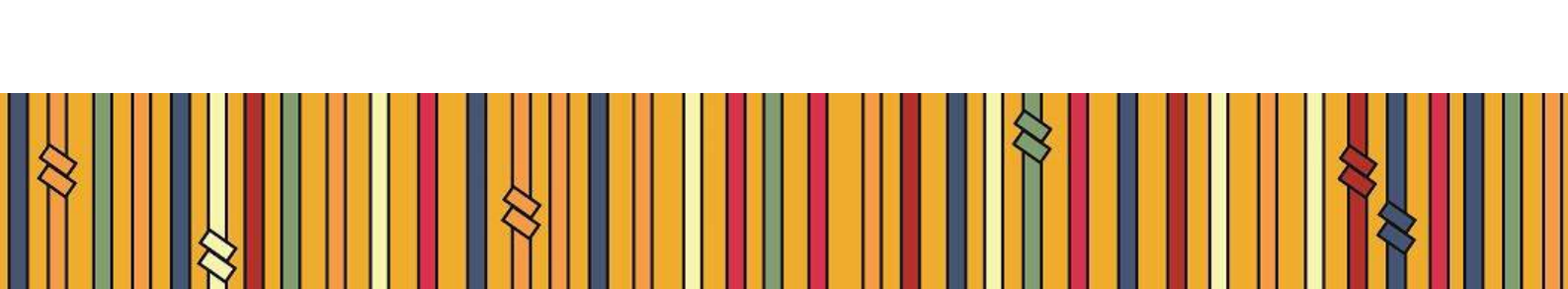
A ambiguidade da Ninfa se imprime no seu próprio corpo e pode ser percebida desde a forma como ela aparece nas imagens renascentistas, ao mesmo tempo marginal e central na distribuição da cena, com as feições do rosto quase sempre impassíveis, indiferentes a qualquer emoção, em contraposição às suas vestes e aos seus cabelos que surgem quase incendiados pelo movimento. Nesse jogo de paixão e impassibilidade, o *páthos* é deslocado para as extremidades, mas de modo algum se ausenta da imagem.

Na obra poética de Bandeira, a *forma feminina em movimento* não surge apenas como a sua estrela distante, mas continua desdobrando-se em outras, apresentado-se sob mil disfarces. É ela que igualmente pulsa latente por trás das “sirtes sereias e Medéias” que seduzem o eu lírico com a sua canção de terras distantes e inacessíveis no poema “Canção das duas Índias”; é ela também que assumindo a forma fluida, provisória e indefinida das três mulheres do sabonete araxá possui o eu lírico, fazendo com que ele experimente que “nada é mais terrível, nada é mais precioso do que o saber que vem das ninfas” (CALASSO, 2004, p. 28), pois elas são “os arautos de uma forma de conhecimento, talvez a mais antiga e, com certeza, a mais perigosa: a possessão” (CALASSO, 2004, p. 27).

Ainda na poesia de Bandeira, a ninfa faz uma bela aparição no poema “A Filha do Rei”, onde o eu lírico mostra-se capturado por uma mulher que passa como um raio, cujo corpo ele já sabe desde o início estar condenado a jamais conhecer. Como uma frustração do desejo que se apresenta neste e na maior parte dos poemas que tematizam a experiência amorosa na obra de Bandeira, o poema parece dialogar com o soneto de Baudelaire dedicado à passante, a pálida *forma feminina* que surge, quase como um fantasma, de dentro do frenético movimento da multidão. Nos dois poemas, o eu lírico experimenta um sentimento moderno por excelência que Walter Benjamin tão bem chamou de “amor à última vista” (BENJAMIN, 1989, p. 118). No entanto, o paradoxo da imagem é que ela passa, mas é como se não tivesse passado, pois deixa em quem a vê a imaginação de suas formas, a possibilidade de suas múltiplas identidades, a promessa do seu paraíso perdido.

A sensualidade corpórea, que em Bandeira se tensiona a todo momento com o aspecto inefável ligado a essa *forma feminina*, é explorada de maneira acentuada na





obra de Drummond em diversos poemas do livro *Corpo*, de 1984. Entre os disfarces por meio dos quais essa imagem feminina sobrevive quase como um resto na poesia drummondiana está aquele que se vê no poema “A loja feminina”, publicado em *Farewell*, de 1996, onde a Ninfa assume a identidade de manequins de uma loja, provocando no eu lírico a mesma perturbação causada pelo seu aspecto ambíguo e indizível, condenando-o a uma dissolução. No contexto da poesia mais marcadamente social de Drummond, a Ninfa é reconhecida em meio ao burburinho e às superficialidades do comércio, com o qual chega a se confundir. Parece existir algo como um deslocamento da sua presença perturbadora para um dos locais que fazem parte do cotidiano do homem moderno: as lojas, onde, mesmo improvável, ela aflora à superfície.

Em João Cabral de Melo Neto, a *forma feminina em movimento* sobrevive nas suas “sevilhanas”, nas dançarinas de flamenco que tanto o fascinavam, e pulsa nas diversas metáforas líquidas que podemos encontrar ao longo de toda sua obra, na sua “mulher lavada”, como tão bem chamou Luiz Costa Lima (1995), recuperando toda uma tradição clássica ligada à figura da ninfa que a relaciona às águas. Na doutrina das criaturas elementares de Paracelso, a ninfa é igualmente associada à água e, nas suas representações ao longo da história da arte, ela aparece quase sempre levando jarros de água ou próxima à água, se banhando em rios e lagos, ou mesmo morta sobre a água, para lembrarmos essa outra Ninfa que era a Ofélia, de Shakespeare.

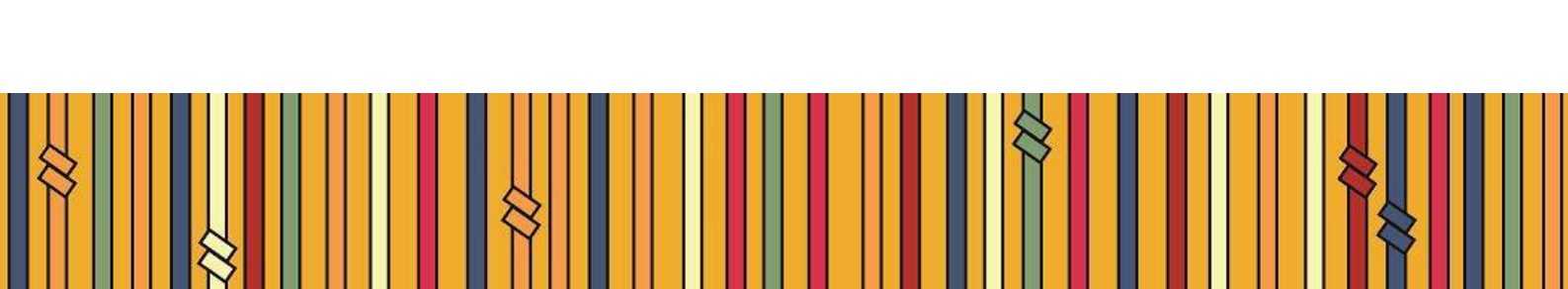
Entre as aparições da Ninfa em João Cabral está a imagem da bailadora andaluza presente no poema de abertura do livro *Quaderna*, de 1960. Dividido em seis partes, “Estudos para uma bailadora andaluza” tematiza alguns elementos específicos da dança flamenca e traz para o plano principal da representação uma mulher na dialética de seus movimentos e paradas, que parece capturar completamente a atenção daquele que a contempla. Por meio e a partir dos elementos do flamenco, o poema termina por construir uma relação entre a bailadora andaluza e os próprios elementos da natureza, entre eles, o fogo e a terra. Inteiramente identificada com a imagem do fogo, a bailadora incendia, ao mesmo tempo em que é capaz de incendiar a si mesma. Suas vestes ondeantes não nos lembram as vestes incendiadas das ménades enfurecidas ou aquela



outra flutuante da criada de Ghirlandaio? Ao final do percurso de sua dança, a mulher surge quase despida, não só das vestes, como também da sua “densa floresta de gestos” para ir, aos poucos, revelando-se, nua e espigada, embora a roupa persista.

Ao chegar à poesia contemporânea, o que se percebe nas encarnações da Ninfa parece ser uma intensificação do movimento de declínio, de queda dessa imagem na miséria contemporânea, descrito por Didi-Huberman em *Ninfa moderna* (2002). No poema “As ninfas”, de Donizete Galvão, publicado no livro *Do silêncio da pedra*, de 1996, a ambiguidade da ninfa e a dificuldade de capturá-la são novamente tematizadas, mas agora ela surge na forma “volátil e escorregadia” de meninas “infláveis ao vento” do desejo, como outras ninfetas, recuperando a própria Lolita, de Nabokov. Imersas em um cotidiano de cobiça, elas dividem espaço com a imagem do “algodão doce da esquina” em uma tensão entre inocência e sensualidade, em uma poetização dos elementos que se mostra muito mais crua, sem disfarces, altamente erótica.

Parece-nos, entretanto, que, em nenhuma outra obra poética contemporânea, o movimento de queda da ninfa se realiza de forma tão expressiva quanto na poesia de Carlito Azevedo. Assumindo múltiplas identidades, a *forma feminina em movimento* surge na obra de Carlito como a passante, as banhistas, as manifestantes, que sobrevivem, se escondem e emergem no “asfalto duro da rua sem vida”, imagem que aparece no poema de abertura do livro *Collapsus Linguae*, de 1991. O poema desdobra uma *forma que passa*, súbita como um raio, tal como dizia o poema de Bandeira, cujo movimento igualmente a destaca do restante da paisagem, como outrora a parisiense se destacava do movimento da multidão em Baudelaire. A descrição dessa *forma fugitiva*, que aparece para desaparecer, que passa sem ter passado, deixando vestígios, resíduos, lança o poema, feito de um emaranhado de tempos, em uma atmosfera que podemos dizer quase warburgiana, pois parece fazer referência à Prancha 46 que compõe o Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, dedicada à Ninfa. Na Prancha podemos ver, quase como uma constelação, uma montagem de imagem e tempo, a dama com vestes esvoaçantes do afresco de Ghirlandaio, a carregadora de água de Rafael, um relevo romano antigo com a imagem da Portadora, e mesmo uma camponesa toscana fotografada pelo próprio Warburg em Settignano. Ainda em outra Prancha do Atlas, a Prancha 39, que



igualmente gira em torno da *Pathosformel* Ninfa, podemos ver as *formas femininas em movimento* em *O Nascimento de Vênus e A Primavera*, de Botticelli, onde Warburg identificou a presença de fórmulas antigas – *all'antica* - a que os pintores do renascimento recorriam quando precisavam representar as formas da vida intensificada.

Outro movimento que parece ficar mais evidente na poesia contemporânea é aquele que aproxima a Ninfa da própria poesia. Em algo que parece uma sinalização desse caminho, o poema “A uma passante pós-baudelairiana”, cuja primeira versão também foi publicada no livro *Collapsus Linguae*, apresentando-se todo em hipótese, vai montando as suas imagens de modo que a *forma feminina* aos poucos se confunde com a própria escrita.

A pele branca sobre a qual a escrita luminosa - adjetivo que empresta a essa escrita um componente diáfano - *teria* sido gravada traz algo de uma palidez fantasmática, que recorda o aspecto de luto da parisiense de Baudelaire e, em ambos os poemas, a cor pálida a destaca, mesmo estando ela diluída na multidão. Pode-se pensar também na brancura da página em branco de Mallarmé, vazia, sobre a qual se escreve. A boca se insinua no poema, como parte desse corpo sobre o qual se escreveria, e logo os elementos fogo e água encenam uma tensão entre aquilo que consome e aquilo que sacia uma sede que é, no entanto, insaciável, pois se trata de uma “sede de dilúvio”.

As figuras hipotéticas continuam a aparecer, como a do poeta afogado nas águas de um rio imaginário (tal como outrora os deuses e homens afogavam-se nas “águas mentais”<sup>2</sup> das ninfas), e aos poucos ganha espessura no poema a figura do eu lírico que se coloca no verso “mas eu que venero mais que o ouro-verde raríssimo”, desejando a passante que desfila diante dele com seu andar em desmesura – carregado de *páthos* – sobre uma passarela de “relâmpagos súbitos”.

A passante desejada pelo poeta é em seguida descrita como tendo a pele pálida de papel e, neste momento, a aproximação da mulher com a escrita pode ser percebida. O desejo do poeta passa então a ser não mais apenas pela mulher em si, mas também pela possibilidade de escrevê-la, dizer sobre ela, responder ao seu apelo com palavras de luz.

---

2A expressão “águas mentais” foi retomada por Roberto Calasso no livro *A loucura que vem das ninfas* (2008) a partir de um fragmento de um hino a Apolo, citado por Porfírio em *O antro da ninfa*. No hino está dito que Apolo recebeu das ninfas o dom das “águas mentais”, matéria da qual a própria ninfa seria feita.

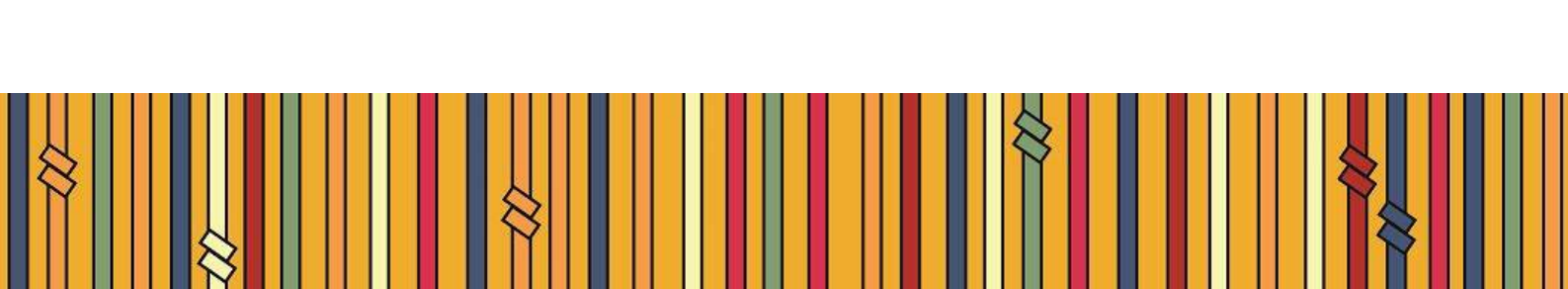


No entanto, as palavras de luz são palavras que fogem, vaporosas, “como uma sílfide por trás dos bastidores”, como diz o belo verso do poema “O relógio”, de Baudelaire. Como escrever com palavras de luz? Como escrever quando a própria escrita foge? A escrita surge assim como algo que parece ter a mesma consistência fantasmática e volátil da mulher que passa. A impossibilidade de capturá-la por meio da linguagem converte-se na impossibilidade da própria escrita, impossibilidade já sinalizada desde a epígrafe de Henri Michaux: “eu falo uma língua morta,/agora que eu não te falo mais”. O poema em última instância não se realiza, apresenta-se apenas como hipótese, e a *forma feminina em movimento* pode ser apenas sentida, experimentada com o corpo que desfalece em arrepios.

No jogo hipotético entre mulher e escrita, o poema parece ensaiar um movimento de aproximação tensiva entre Ninfa e poesia. A poesia, como a Ninfa, torna-se esquiva, impossível, indizível, só pode se dar como hipótese, como imagem, como sonho. O poema se esfumaça, se desintegra no ar e, no entanto, o poeta o busca, como busca e deseja a mulher que passa, e vai escrevê-lo, ainda que seja encenando a própria impossibilidade de escrevê-lo. No entanto, essa imagem vaporosa, evanescente, também é corpo, erotismo, desejo e, como tal, pode ser apreendida, ainda que num átimo, para mais uma vez perder-se. Da mesma forma, a escrita que se mostra possível parece ser uma escrita do corpo, ao rés do chão, como se no corpo estivesse a possibilidade de sobrevivência da poesia diante da dificuldade da época. O poema anterior “Paráfrase: Rajasekhara” nos sugere o que passa a ser decisivo nessa nova e velha passante – o selvagem sentido de sobrevivência animal, inquietado, agitado pelo desejo – quase poderíamos dizer, inspirados na beleza histórica dos surrealistas: a poesia será desejo, ou não será.

## Referências

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990



AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome” in: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015

\_\_\_\_\_. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012 (Coleção Bienal)

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996

AZEVEDO, Carlito. *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução do alemão: Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

\_\_\_\_\_. “Sobre alguns temas em Baudelaire” in: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989

CALASSO, Roberto. *La locura que viene de las ninfas*. Tradução de Teresa Ramírez Vadillo e Valerio Negri Previo. Espanha: Sexto Piso, 2008

\_\_\_\_\_. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2004

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Ao passo ligeiro da serva” (Saber das imagens, saber excêntrico) in: *Ymago*. Trad. R.C. Botelho e R.P. Cabral. Lisboa: KKYM, 2011. Disponível em: [www.proymago.pt](http://www.proymago.pt). Acesso: setembro de 2012

\_\_\_\_\_. “Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate” in: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

\_\_\_\_\_. *Ninfa Moderna*. Essai sur le drapé tombé. Paris: Éditions Gallimard, 2002

GALVÃO, Donizete. *Do silêncio da pedra*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1996



- LIMA, Luiz Costa. “A traição consequente ou a poesia de Cabral” in: *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995
- MALLARMÉ, Stephane. *Mallarmé*. Tradução: Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único – João Cabral de Melo Neto*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003
- PAES, José Paulo. “O art nouveau na literatura brasileira” in: *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- PARACELSO, Teofrasto. *Tratado de las ninfas, sirenas, pigmeos y otros seres*. Indigo, España, 2003
- SCRAMIM, Susana. “A critica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras” in: *Alea*, 14.1, janeiro-junho de 2012
- SIMON, Iumna Maria. “Condenados à tradição” in: revista *Piauí*, outubro de 2011
- WARBURG, Aby. “Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas” in: *Ymago*. Trad. A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012. Disponível em: [www.proymago.pt](http://www.proymago.pt). Acesso: setembro de 2012

## LÍRICA E INTERLOCUÇÃO EM HILDA HILST

Sandra Aparecida Fernandes Lopes Ferrari (IFRO)<sup>1</sup>

**Resumo:** Tratar de constituição da lírica é pensar sobre as formas de subjetividades que essa lírica assume em seu tempo e seu espaço. Apresentamos proposta de discussão sobre o lugar de onde fala a lírica de Hilda Hilst em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, do ponto de vista da interlocução entre um eu e um tu fictícios. Na constituição dessa obra está posto um eu lírico, cuja voz é a espera e o suposto lamento pela ausência do amado, seu interlocutor. Para tanto, é possível pensar sobre a dialética tensiva entre as vozes, descritas no ensaio *As três vozes da poesia*. (1972), de T.S. Eliot: a voz do poeta que fala de si mesmo, a que se manifesta diante de um público e a que tenta criar uma personagem dramática que dialoga com outros seres imaginários.

**Palavras-chave:** Lírica; Interlocução; Voz; Hilda Hilst.

[...]

A ideia, Túlio, essa ilha escondida  
É límpida, encantada, se faz prata  
Vive através de ti. Por isso brilha.  
(HILST, 2003, p. 54)<sup>2</sup>


Toda poesia compreende um movimento relacional, no qual sempre haverá um eu que se dirige a um interlocutor, seja ele o leitor, ou um outro, ficcionalizado pelo eu poético. Os versos acima citados performatizam um tipo de procedimento caro à constituição lírica de Hilst, no que se refere a uma voz que canta e deseja ser ouvida, e a um interlocutor criado de modo eloquente, em presença/ausência. Nele se constitui o centro do processo de criação de Hilst, como no verso da epígrafe: “Vive através de ti. Por isso brilha.” A lírica empreende certo tipo de comunicação poética por meio do interlocutor, imbricada numa enunciação pressuposta por um enunciado em que o eu e o tu se constituem reciprocamente.

Na contemporaneidade, a poesia está ligada não mais à representação pura e simples da ideia de sublime, centrada num “eu” que disserta sobre seus sentimentos em

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (Universidade Estadual de Maringá - UEM), Mestre e Doutora (Universidade Estadual de São Paulo - UNESP). sandra@ifro.edu.br.

<sup>2</sup> Última estrofe do poema III que abre a sessão “Moderato Cantabile”, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, 2003.



profundidade. A lírica de hoje requer, muito mais do que a lírica tradicional<sup>3</sup>, um interlocutor que participe de sua criação. Celia Pedrosa, na apresentação ao livro “Subjetividades em devir”, aponta que a experiência moderna de subjetividade é um efeito daquilo que se pensa heteronômico, em que “se desestabilizam as fronteiras do subjetivo e do objetivo, do racional e do afetivo, do interior e do exterior, do individual e do coletivo, do privado e do público, de modo a propor possibilidades novas de compreensão” (2008, p. 8).


Essa relação tensiva é uma das heranças deixadas pela poesia lírica da modernidade do final do século XIX e início do século XX: a comunicação poética possui algo de indigesto e faz o leitor “em estado de choque”, expressão utilizada por Hugo Friedrich em seu livro *Estrutura da lírica moderna* (1991), pensar sobre a intimidade comunicativa. Nos poemas contidos em “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, que se encontra no livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, publicado em 1974, vemos que a voz lírica fala através de um eu fictício, Ariana, a um outro também fictício, Dionísio, e, neste caso, diz para esse outro o que diria para si mesmo. “Porque te amo, Dionísio/É que me faço assim tão simultânea” (HILST, 2003, p. 62). Assim, a constituição da obra hilstiana transita por questões da existência humana e da própria existência poética, apresentando um eu lírico, cuja voz, ao falar de si também encena outras vozes.

T. S. Eliot no ensaio *As três vozes da poesia* (1972) afirma que há três vozes na poesia moderna: a voz do poeta que fala de si para si mesmo, a que se dirige a um auditório e a que incorpora uma personagem dramática e dialoga com outros seres ficcionais. Na primeira voz, o eu lírico volta para dentro de si e apenas fala de si, e para si, sem se importar em ser ouvido. O próprio teórico problematiza a questão: um poema, mesmo escrito para um único destinatário, se isso é possível, pode também ser dirigido a um ou mais interlocutores. Os poemas de primeira voz, segundo o autor, são aqueles considerados não dramáticos, ou seja, são os que falam com a própria voz, “como esta soa quando se lê para si mesmo, constitui disso a prova, pois é o próprio autor falando. O problema da comunicação, daquilo que o leitor extrairá do verso, não é o mais importante...” (ELIOT, 1972, p. 134). A primeira voz de que fala Eliot não pressupõe um

---

<sup>3</sup> Referimo-nos, com o termo tradicional, à lírica primeira, aquela que desde Safo era cantada e inspirava prostração do ouvinte.





público porque não se reveste de um personagem dramático para falar de si, e por isso, não tem o propósito de comunicação. Isso virá naturalmente, porque a comunicação é uma função intrínseca à poesia, mesmo quando fala para si ou não quer comunicar nada em particular.


Na segunda voz descrita pelo autor do ensaio, o poeta fala de si e se dirige para um auditório; logo, pressupõe a presença de um tipo de interlocutor com o qual possa se fazer ouvir. É chamada de voz “quase dramática”, porque incorpora um personagem num monólogo dramático. Na terceira voz o poeta também se transforma em personagem e a partir dele fala para um público personificado em outro personagem, um público com o qual tenta criar um elo interlocutivo. É uma voz que não fala por si, mas pela voz de um personagem que se dirige a outro ser ficcional. Desse modo, Eliot denomina essa terceira voz de dramática, por conter os elementos de uma peça de teatro.

As três maneiras didáticas de classificação das vozes poéticas, feitas por Eliot, não se fecham em si, não são vistas separadamente. Dessa forma, o processo de criação da voz poética sempre utilizará, conforme afirma o crítico, a junção e o fluxo entre as três vozes. No caso da poesia de Hilst, a presença de um público encerra sempre uma forma de diálogo com um interlocutor, seja ele um leitor, um personagem ou até as formas tradicionais de poesia.

É perceptível, em *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, o fluxo dessas vozes, que se constitui como forma e se conforma em elemento de tensão entre poeta e público. Alguns tipos de interlocução são possíveis nesta parte do livro, já pela escolha, no título, da palavra “ode”. A construção do título “Ode descontínua e remota...” tem uma carga de significação que alimenta o processo de diálogo harmônico, de continuidade, e desarmônico, de ruptura com o passado remoto, pela seleção dos temas e motivos presentes nos seus versos. A seção<sup>4</sup> “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” composta por 10 partes/poemas, configura-se como um único poema; basta ver no título a palavra “ode” no singular. É importante reiterarmos que a origem da forma “ode” vem do grego *oidê*, semelhante à palavra *hino*. Refere-se a um poema lírico destinado ao canto.

---

<sup>4</sup> Denomino seção cada parte do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*.



Normalmente, as odes também adquiriam a forma coral e eram criadas para exaltar, em tom solene, algum acontecimento ou alguma personalidade, com versos em tom alegre. Contudo, os adjetivos dados à Ode<sup>5</sup> hilstiana, “descontínua e remota”, não são nada eufóricos; o adjetivo “descontínua” nega também o canto alegre e entusiástico, próprio das formas das odes; “remota” alude à consciência do tempo, uma visitação às formas, guiada por uma memória “remota”, mas foge à pura e simples imitação dessas formas, pois não adere a elas, e sim, mantém com elas um diálogo “nervoso” de aproximação e afastamento, que se desmancha na estrutura do poema. Em vez de instrumentos de corda, (lira ou harpa), a Ode hilstiana prefere os de sopro (flauta e oboé). É importante ressaltar, estes são instrumentos que emitem sons agudos, ao mesmo tempo suaves e doces. A flauta, por exemplo, é um instrumento musical primitivo usado para acompanhar os rituais místicos e religiosos.


Assim, esta seção do livro prepara o leitor para o que vem a ser a voz lírica de Hilst em sua obra, sobretudo na Ode. Essa voz é apresentada como uma espécie de fusão das três vozes das quais fala Eliot, porque ela se comunica consigo mesma e, ao mesmo tempo, dirige-se a um ser fictício a quem nomeia Dionísio, configurado como ouvinte, isto é, um suposto público. Contudo, esta voz nunca esquece de si. Há uma voz que fala da solidão em tom lamurioso, pela falta de um amado distante, e outra que se reinventa e se preocupa com o devir de seus versos, ou seja, com a falta de público. A voz personificada por Ariana – personagem mitológica, representa solidão e abandono – remete ao outro ausente, Dionísio, entidade divina e também mitológica, que salva Ariana da solidão.<sup>6</sup> Esses mitos, na figuração amado/amante, são representação de vozes reconfiguradas por Hilst no seu discurso, com o intuito de constituir sua palavra poética.

---

<sup>5</sup> Será utilizada esta nomenclatura, com inicial maiúscula, para o título *Ode descontínua e remota para flauta e oboé: De Ariana para Dionísio*.

<sup>6</sup> Ao longo dos séculos, a história da princesa cretense foi tratada de modo diverso; porém, todos insistiram no tema da mulher seduzida e abandonada. Para alguns (Boccaccio), Teseu a teria abandonado porque estaria interessado em Fedra, outra filha de Minos, e, além disso, porque Ariadne em Naxos teria se embriagado e caído num sono profundo. A história da princesa também foi parar na literatura, na poesia (Corneille, Victor Hugo, Nikos Kazantzakis, Marguerite Yourcenar etc.), nas artes plásticas (Guido, Tiepolo e outros), na escultura (J.Dennecker).Disponível em:

<http://cidmarcus.blogspot.com.br/2011/10/teseu-ariadne-e-dioniso.html> acesso em 20 março de 2013.



É possível, por meio dessas vozes, delinear alguns lugares em que a poesia de Hilst transita, para beber em suas fontes e depois transgredi-las. E isso é feito em sua poesia por um movimento de curto-circuito entre o tempo presente da obra e a tradição literária, como a dos românticos e de outras épocas e estilos. O espírito romântico pressupõe uma visão de mundo, cujo centro é o eu que, pela sua emoção, propõe-se a retratar o amor como drama humano. Na poesia de Hilst, de forma controversa, vemos uma pista que encaminha para essa constatação: o fato de referir-se ao amor e as suas relações conflituosas de uma forma peculiar, na qual o eu lírico busca, no interlocutor, uma forma de ser ouvido. Essa forma, aparentemente delineada, configura-se na negação da presença do interlocutor.

Vejam os como as questões acima citadas se configuram na primeira parte da Ode:


É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.  
Voz e vento apenas  
Das coisas do lá fora

E sozinha supor  
Que se estivesses dentro

Essa voz importante e esse vento  
Das ramagens de fora

Eu jamais ouviria. Atento  
Meu ouvido escutaria  
O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.  
Porque é melhor sonhar tua rudeza  
E sorver reconquista a cada noite  
Pensando: amanhã sim, virá.  
E o tempo de amanhã será riqueza:  
A cada noite, eu Ariana, preparando  
Aroma e corpo. E o verso a cada noite  
Se fazendo de tua sábia ausência.  
(HILST, 2003, p. 59)

O verso propõe pistas de que há uma grande expectativa de o sujeito lírico, revestido de Ariana, ter a necessidade de exaltar a presença de Dionísio, pela sua ausência. A afirmativa é reforçada no terceiro verso da última estrofe “[...] que não venhas, Dionísio”. O estado de espera de Ariana e os preparativos para a vinda de Dionísio colocam em tensão a construção do texto, cuja elaboração se fixa pela “sábia ausência”



de Dionísio. A ideia da “sábia ausência” é percebida pelo corpo material da linguagem escolhida e pela sua constituição que se intensifica no decorrer do poema.


Há, no segundo verso, uma associação estabelecida entre o som da voz e do vento, marcado pela aliteração da consoante “v”<sup>7</sup>, sonorizando o segundo verso da primeira estrofe e o primeiro verso da terceira estrofe. Essa combinação de palavras demonstra a consciência da passagem do tempo e metaforiza a presença de Dionísio feita pelo barulho do vento, que traz e leva o som de sua voz e dá fluência ao movimento de dentro e fora. “Voz e vento apenas/ Das coisas do lá fora”. Nesse caso, o “fora” potencializa os versos no sentido de tornar possível o “dentro”. Dizendo de outro modo, o “fora” sugere a possibilidade de diálogo com o suposto público, pelo qual o eu lírico cria uma espécie de transitividade entre o eu e o outro. O vento de fora, do qual o eu lírico prefere ouvir apenas a essência, a presença desse outro, Dionísio, fica só na imaginação, na ficção e no movimento de repetir-se: [...] “Que não venhas, Dionísio.” “Porque é melhor sonhar tua rudeza / E sorver reconquista a cada noite”.

Na terceira estrofe, o primeiro verso mostra uma construção de linguagem que sugere a poesia como canto em essência. Uma voz que serve como motivo para a criação da própria voz poética hilstiana, de elocução contundente com a noção do exterior, captada apenas pelo vento: “Essa voz importante e esse vento / Das ramagens de fora” e que vai tornar-se “sumo do canto”, na quarta estrofe.

No início da quarta estrofe, o jogo entre a percepção, “ouviria”, e a tomada de consciência “escutaria”, propõe a ideia de negação de uma presença do amado, e a necessidade de que a voz venha “de fora” e se torne audível como voz poética, “de dentro”, para, a partir de então, poder entrar em cena a interlocução com Dionísio. A negação expressa pelo advérbio “jamais” é, também, quebrada pelo ponto final: “Eu jamais ouviria. [...]” para em seguida criar um *enjambement*: “[...] Atento / Meu ouvido escutaria/ O sumo do teu canto.” Temos, neste caso, a constituição de uma voz que só se faz audível perante a desagregação do ouvinte em resíduo, de corpo ausente. Esse procedimento propõe o sentido tanto de intensificação incisiva da ideia a ser expressa, quanto de continuidade para chegar ao ponto alto da construção poética desses versos, o que é feito pela ausência de Dionísio.

---

<sup>7</sup> Segundo Nilce Sant’Anna Martins, a consoante “v” como labiodental pode dar a ideia de fluência do verso. (1989, p. 35).



O jogo entre presença e ausência de Dionísio quer reverberar também a presença e a ausência de um lirismo centrado no “eu” “anímico”<sup>8</sup>, como idealização amorosa, na figura da mulher ideal e fiel, que expressa sofrimento pela não realização do amor, próprio da lírica romântica. No poema de Hilst, estes traços românticos se apresentam apenas como simulacro. Não há a preocupação em consolidar um amor ou expressar uma dor pela falta.

Para melhor elucidar essa proposta de compreensão da lírica hilstiana, nestes versos, mencionamos o poema “Leito de folhas verdes” de Gonçalves Dias<sup>9</sup>. Só que, ao contrário do poema de Dias, o eu lírico de Hilst, neste poema, não se prende à espera que se prolonga e à angústia crescente pela ausência do amado, como se vê no poema de Dias, porque em Hilst, essa ausência é necessária.

A remissão às formas e motivos no poema de Dias serve para repensar a voz lírica hilstiana. O primeiro verso de cada poema: “Por que tardas, Jatir, que tanto a custo” DIAS, 1998. p. 377-8.) e “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas”, (HILST, 2003, p. 59) remontam dois tipos diferentes de espera, como motivo de constituição lírica: Jatir e Dionísio são interlocutores imaginados para que o eu lírico mobilize o seu discurso poético. Em Dias, a voz que canta a ausência reforça a necessidade da presença: “Por que tardas, Jatir, [...]” e sofre por ela, porque é submissa a ela; em Hilst, a ausência é necessária: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas”. O eu poético de ambos os poemas não diz apenas por si mesmo, mas sim por meio de seus interlocutores imaginados. No caso do poema de Hilst, a voz lírica não torna útil a figura materializada de Dionísio como alvo de constituição da comunicação poética, o que estabelece um contradialógo que foge à expectativa da relação amorosa expressa no poema de Dias.

Hilst infere uma voz centrada em si, mas também dialoga com outras formas poemáticas, como é o caso em que, na macroestrutura do seu poema, a predominância são os versos de dez sílabas poéticas, sobretudo na última estrofe. Quanto ao ritmo, os

---

<sup>8</sup> Refere-se ao estado de alma, “anímico”, como expressão da alma do poeta. Termo utilizado por *Staiger em Conceitos fundamentais da poética*, (1975).

<sup>9</sup> *Leito de Folhas Verdes*, poema do movimento romântico brasileiro, de autoria de **Gonçalves Dias**. O poema enseja uma declaração de amor, em que predomina a angústia de quem espera. O eu lírico é feminino faz o relato de seus sentimentos e pensamentos, num tempo a princípio cronológico, que começa com a chegada da noite e vai até o amanhecer do outro dia.

quatro últimos versos do poema hilstiano remontam semelhantes aos versos de “Leito de folhas verdes”. São versos decassílabos heroicos, cujas cesuras se dão na 6ª e 10ª sílabas poéticas, e cujos motivos remetem a uma consciência temporal pelas marcas das palavras: em Hilst: “noite”, “amanhã”; em Dias: “romper d’alva”, “giro do sol”, como se vê a seguir:


[...]  
 E o tempo de amanhã será riqueza:  
 A cada noite, eu Ariana, preparando  
 Aroma e corpo. E o verso a cada noite  
 Se fazendo de tua sábia ausência.  
 (HILST, 2003, p.59)

1    2    3    4    5    6    7    8    9    10  
 ——— ——— ——— ——— ——— ——— ——— ——— ——— ———  
 E o / tem / po / de a / ma / nhã / se / rá / ri / que / za:

[...]  
 A flor que desabrocha ao romper d’alva  
 Um só giro do sol, não mais, vegeta:  
 Eu sou aquela flor que espero ainda  
 Doce raio do sol que me dê vida.  
 (DIAS, 1998. p. 377)

1    2    3    4    5    6    7    8    9    10  
 ——— ——— ——— ——— ——— ——— ——— ——— ——— ———  
 A / flor / que / des / sa / bro / cha ao / rom / per / d’al / va

Além da coincidência formal dos versos, temos, nos dois poemas, uma estrutura movida pela espera, mas em Hilst, retomando o que já foi dito, não há o lamento pela ausência, como força motriz. Isso é percebido pela entonação dos versos do poema, cujas formas rítmicas desmancham a expectativa e o lamento. Em Dias, há a expectativa frustrada do sujeito lírico que sofre de amor. No poema de Hilst não há frustração, pelo contrário, no último verso do poema há a consciência do que se faz como afirmação no primeiro verso: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.” [...] “E o verso a cada noite / Se fazendo de tua sábia ausência. Em “Leito de folhas verdes”, o eu lírico tem a consciência do tempo como fator que movimenta o poema, por meio da linearidade temporal, pautado na espera angustiada pelo amado, que desemboca no desenredo de uma paixão, cuja expectativa é frustrada, porque Jatir não vem. Por isso, há um derramamento de tristeza e solidão do eu lírico. Em ambos os poemas, a elocução, mesmo de maneira




distinta, é o sentimento e a consciência da elaboração artística por meio da espera do amado.

Na última estrofe do poema hilstiano, o movimento de dentro e fora se intensifica e dá a ideia do exercício contínuo de constituição textual do poema, movido por várias construções que nele aparecem. Uma delas é a sequência de verbos no gerúndio, “pensando, preparando, fazendo”, sempre acompanhados pelo procedimento de enjambement, “[...] preparando / Aroma e corpo. E o verso a cada noite / Se fazendo[...]”. Esses procedimentos dão ritmo ao verso por meio de um movimento repetitivo e circular, de fazer e refazer. O aspecto sonoro do gerúndio também remete à passagem do tempo. Junta-se a esses verbos a combinação “a cada noite”, que se repete por três vezes na última estrofe, completando o movimento cíclico da passagem do tempo.

Outro índice que expressa a ideia do repetir-se em movimento cíclico em torno de si é o substantivo “reconquista”, que reforça o signo da espera e dá importância à ausência de Dionísio como objeto de desejo de construção do poema. A cada ciclo temporal, que no poema refere-se “a cada noite”, o mesmo processo é realizado. O movimento contínuo do verbo “preparando” alimenta a espera da presença que é ausência, como força de constituição lírica.

Observando os dois poemas com atenção, podemos constatar que há uma articulação dos elementos de linguagem dos quais ambos os poemas se utilizam para dar sentido poético aos seus versos. A “espera” como palavra lírica, os preparativos, a movimentação cíclica para a vinda ou não vinda dos seus interlocutores vai sendo construída lentamente, como o “sorver”, gole a gole, até absorver as palavras na forma poética. No quinto verso, do poema de Hilst o verbo “sorver” indica um movimento de absorver a reconquista todas as noites. “Porque é melhor sonhar tua rudeza / E sorver reconquista a cada noite”. Esses versos reforçam, na lírica hilstiana, o signo da espera e a importância da ausência de Dionísio.

Diante de um poema é preciso ter sempre uma atitude de desconfiança porque nele tudo é experiência que pensa de todo modo o ser em conexão discursiva com outros elementos que o constituem. A modernidade instalou uma poesia cujo *status* é verter-se criticamente em relação ao passado, rompendo com os paradigmas até então propostos. A partir dessa ruptura foi preciso que a poesia reinventasse novas formas de chamar a atenção sobre si. Com isso, a constituição da subjetividade tornou-se conflituosa, já que



o “eu” lírico passa a ser “sujeito” lírico; a primeira pessoa sai de cena para dar lugar à impessoalidade. A esse respeito, Siscar, 2011, estudo desenvolvido sobre a poesia de Ana Cristina Cesar, afirma que na poesia moderna não cabe a primeira pessoa e que, “na poesia brasileira, a questão voltou a ganhar um caráter decisivo e problemático com a geração de Ana C.[...] ela reagiu à predominância da visão objetiva e artesanal da poesia associada à figura de João Cabral de Melo Neto.” (2011, p. 16).

Esse caráter “problemático” de que fala Siscar é visto como uma das linhas de força em Hilst. Nos versos da segunda parte da Ode há uma forma própria de pensar a arte, por meio de uma voz feminina que transpõe o simples jorrar de sentimentos. A atitude de espera e súplica ao amado ausente não se refere unicamente a um “eu” como centro de reflexão, como no modelo romântico de lírica; a voz do “eu” se faz da atitude reflexiva em relação ao *status* da poesia, que não é só a espera do amante, mas um desejo de ausência e por ele fazer nascer a palavra, o verso: “Antes de ser mulher sou inteira poeta.”


Nenhum artista tem seu significado completo sozinho, é o que retoma Affonso Romano de Sant’Anna no prefácio ao livro *A essência da poesia* de Eliot. (1972, p.22), citando o ensaio “Tradição e talento individual”, do mesmo autor. De acordo com esse pensamento, a poesia, como também as outras artes, sofre, o tempo todo, intervenções de outros discursos que desencadeiam uma rede de reflexões. O ponto culminante dessa “difícil dialética lírica” demarca, sobretudo, a experiência da intimidade do eu em relação à experiência da poesia. E, por conseguinte, dessa relação se configura uma voz dramática, que se apodera das outras vozes de que fala Eliot no ensaio citado no início do capítulo. Podemos dizer que esse fluxo de vozes permite ouvir não apenas uma, mas várias vozes.

*Em júbilo, memória, noviciado da paixão*, e sobretudo na Ode, as várias vozes estabelecem um vínculo com o passado remoto e torna-o um presente contínuo<sup>10</sup> que se alimenta, no caso da poesia, da expressão amorosa de um eu para um tu imaginado. Ao buscar na forma ode a inspiração para seus versos, Hilst busca interlocução com o sentido primeiro desta forma poemática, que é o de versar em tom alegre e entusiástico.

---

<sup>10</sup> Referimo-nos ao entendimento do título “Ode descontínua e remota para flauta e oboé: De Ariana para Dionísio”.






Hilda Hilst se achava temerosa em relação a sua obra, porque não era lida do modo que desejava. Havia uma preocupação internalizada em seu discurso a respeito disso que acabava se transformando em poesia, porque a poesia é feita de conexões com seu público. A experiência com o público, no processo criativo é, também, uma experiência das próprias decepções da poeta frente ao vivido, o que não deixa de ser uma experiência interlocutiva. Marcos Siscar, ao tratar da relação entre poesia e público, afirma que “a obra se comunica com seu público, menos pela transmissão de conteúdos informativos do que pela capacidade que tem de devolver a esse público a imagem daquilo que é (ou poderia ser) sua própria experiência (vivida ou imaginada) dos desequilíbrios do mundo”. (2010, p. 36). Desta forma, a poesia precisa achar um lugar em que se conecte com o público, porque não há poesia que não seja afetada por ele.

Retomamos agora os versos da epígrafe, que nos levam para a compreensão da poesia de Hilst nesta seção do livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. Ela é constituída e vive através de um interlocutor: “A ideia, Túlio, [...] /Vive através de Ti, por isso brilha”. Hilst cria um personagem e fala pela voz dele a um público também fictício, Dionísio, entretanto, também fala para si porque prefere Dionísio em ausência, por isso, não importa a comunicação entre o eu lírico e o seu interlocutor criado. Logo, é possível ver neste livro, as várias vozes em fluxo contínuo que, aos moldes de Eliot, apresentam-se em Hilst.

Nessa relação, até certo ponto conflituosa, Hilst cria, por meio de seu canto, um eu que performatiza um interlocutor e tematiza o que Celia Pedrosa chama de *endereçoamento*. Desse conceito referenda-se ao poeta uma “distensão identitária do eu e, analogamente, da destinação de seu discurso, associado às problematizações da subjetividade e às transformações na relação entre literatura e público, ambas características da modernidade”. (PEDROSA, 2014, p. 70).

Essa forma de lírica remete à reflexão sobre um campo de junção entre lírica e modernidade, como sugere Emil Staiger, em que esta é vista como recordação, canto, permeado por uma disposição anímica interiorizada e em profundidade de um eu que externa sua sentimentalidade. A lírica assim proposta pode incorrer no risco de ser apenas expressão individualizada do “eu”. O sentimento contido em um discurso poético é expresso no momento em que é exteriorizado para um público que o atualizará no momento da leitura; não se caracteriza unicamente pelo estado estático de um “eu”, e sim



por uma interlocução deste “eu” com um “você”. Assim, as emoções, em Hilst, expressam-se pela forma de comunicação com o outro, e só existem pela exteriorização do discurso.

### **Bibliografia**

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. São Paulo: Instituto Moreira Salles. N. 8, out. 1999.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2003.

PÉCORA, Alcir. Nota do Organizador. In: HILST, Hilda. **Júbilo, memória e noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2003.

DIAS, G. **Poesia e prosa completas**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1998.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova S.A., 1972.

PEDROSA, Célia. ALVES, Ida. (Orgs) **Subjetividades em devir. Estudo de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Poesia, crítica e endereçamento. In: KIFFER, Ana; GARRAMÛNO, Flôrência. (Orgs.). **Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas**. Rio de Janeiro: EdUFMG, 2014. p. 69-89.

SISCAR, Marcos. **Ana Cristina César**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia.).

\_\_\_\_\_. **Poesia e crise**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

## TÁTICAS TRANSESCRITURAS NOS BABILAQUES DE WALY SALOMÃO

Tazio Zambi de Albuquerque (Ufal)<sup>1</sup>

**Resumo:** Com a ampliação do campo escritural, ensejada pelas mutações técnicas e culturais, o poema contemporâneo tende a superar seus limites convencionais. Este trabalho tem como objetivo analisar os procedimentos compositivos dos babilques de Waly Salomão, especialmente os da série intitulada “Construtivista tabaréu” (1977), no que se referem à produção de amálgamas entre práticas, códigos e meios variados, constituindo, assim, uma textualidade compósita.

**Palavras-chave:** Poesia contemporânea; escritura; Waly Salomão

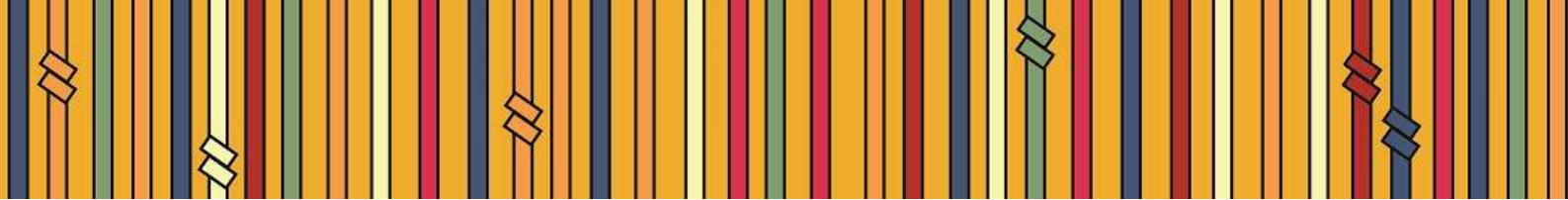
As mutações das práticas escriturais na contemporaneidade tensionam estruturas, relações e limites do campo poético. Com a flutuação dos sistemas técnicos e simbólicos, o poema assume uma condição metamórfica, que se impõe como desafio permanente às estratégias do discurso crítico.

No Brasil, a partir dos anos 1970, em sintonia com as condicionantes tecnológicas do período, surgem diversos programas estéticos que pretendiam suprimir as fronteiras entre linguagens. Nesse impulso exógeno, o contágio mútuo entre as variadas esferas de produção se torna a instância instituinte da proposição poética, ensejando o surgimento de novas práticas enunciativas. Situado num regime de movência e indeterminação em meio às transformações dos contextos tecnoculturais, a “forma-poema” se fragmenta, passando a se efetuar por meio de modos singulares de elaboração.

Waly Salomão, em sua atuação tumultuária no campo cultural como poeta, produtor, compositor, editor, cineasta, colunista, performer etc., figura nessa paisagem como marco referencial. Ele transita entre protagonistas do tropicalismo musical, da marginália e da poesia concreta, sem a nenhum dos grupos aderir em definitivo, e arquiteta sua obra como uma recusa aos códigos hegemônicos, especialmente em suas “performances poético-visuais” intituladas babilques, realizadas entre 1974 e 1979, em Nova York, Salvador e Rio de Janeiro. O itinerário “meândrico”<sup>2</sup> do poeta baiano ganha corpo numa escritura que se realiza a partir da operação de elementos heterogêneos (cadernos, fios, canetas, latas, recortes etc.), apontando um conjunto potencialmente infinito de materialidades. Dessa textualidade compósita, em que se amalgamam o discurso, a performance e a fotografia, irrompe um *continuum*

1 Graduado em Letras (Ufal), mestre em Estudos Literários (Ufal) e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Contato: t.zambi@gmail.com.

2 Conforme nota do autor à reedição de *Me segura qu’eu vou dar um troço* em *Gigoló de bibelôs* (1983): “O meu é um curso enviés torto oblíquo de través. O meu é um fluxo MEÂNDRICO.”



multidirecional e multidimensional, em que propositores e fruidores dialogam na construção de experiências estéticas e vivenciais descondicionantes.

### **Estados de invenção**

As poéticas do início da segunda metade do século 20 emergem de contextos tecnoculturais e políticos que instituem uma série de profundas rupturas, cujos efeitos ainda hoje se fazem presentes. Com a expansão e a consolidação da indústria informacional, as práticas de composição do poema, vinculadas a uma infraestrutura grafocêntrica, veem ameaçados seus lastros históricos e institucionais, situando-se em meio a uma conflagração de “pensamundos”<sup>3</sup>. O hábitat do poema, sob as pressões dos meios de comunicação massiva e da proliferação dos dispositivos técnicos, é acossado por um vetor que arremete contra o ordenamento tipográfico.

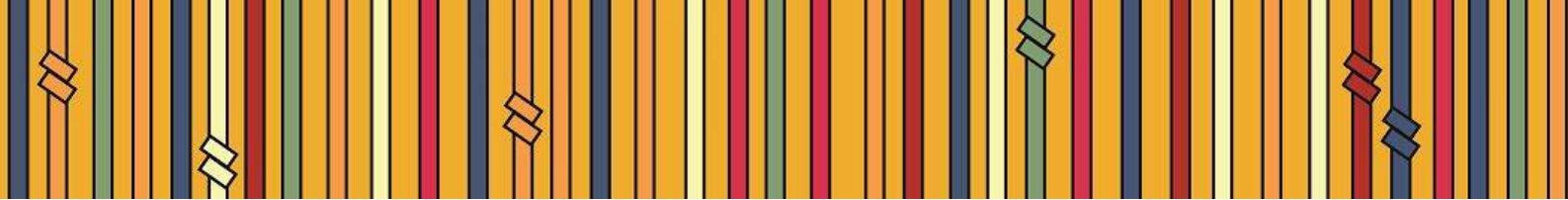
Do programa teórico-conceitual do concretismo paulistano, que atuava estrategicamente, desde antes de 1956, ampliando o campo de possíveis das experiências de composição e leitura do texto poético em sintonia com os novos meios e procedimentos deles advindos, ao “estado de invenção”, proposto por Hélio Oiticica em “Experimentar o experimental”, de 1972, há um deslocamento profundo que desemboca na consolidação da figura alegórica do marginal como operador estético e pragmático (COELHO, 2007). Com a eclosão do golpe militar em 1964, e com seu recrudescimento a partir de 68, com o AI-5, um outro princípio ético passa a mobilizar as poéticas de invenção, que se lançam, desde então, à prospecção de suas próprias condições de efetuação.

Em “polinizações cruzadas”, propositores engajados na ruptura com as ordens instituídas se alimentam mutuamente, tendo como intuito a intervenção nos códigos das condutas, situando o gesto, enquanto empenho corporal, como componente fundante da obra. Para Waly Salomão, a “tarefa do artista” almejada por Hélio Oiticica – e que desvela o funcionamento de sua própria escritura –, era a de “abandonar o trabalho obsoleto do especialista para assumir a função totalizante do experimentador. De novos ambientes e novas formas de comportamentos” (SALOMÃO, 2003, p. 32).

Por meio da suspensão dos pactos de alheamento impingidos pela codificação pictórica renascentista e pela disseminação da lógica espetacular, em proveito da provocação à experiência vivencial, como nos *Parangolés*, de Hélio Oiticica, ou nos

---

3 Termo usado por Décio Pignatari em “Guisado de prefácio”, de *Contracomunicação* (1971).



*Bichos*, de Lygia Clark, responde-se ao terrorismo de estado com a assunção do corpo como *medium* da obra. Opondo-se ao “olhar-através” perspectivístico, essa “descoberta do corpo tornado dança” (SALOMÃO, 2003, p. 36) propõe um “olhar-com”, que institui um aglomerado indeterminável de relações entre formações materiais transitórias e sujeitos participantes. Da oscilação entre uma desapareição programada e uma hiperexposição extemporânea, germinam modos de enfrentamento que visam provocar a pane nos dispositivos de controle e repressão da ditadura, contra os quais os corpos dos propositores se performam como transgressão e enigma. Instituem-se, assim, as balizas de uma heterotopia contracultural, que resiste, como escreve Waly Salomão, em *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972), “fora do domínio público visível. **CLAN DESTINO**” (1983, p. 85), ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, expõe seu corpo na capa do livro, numa situação ordinária, junto a um cartaz onde se lê “– FA – TAL –”<sup>4</sup>.

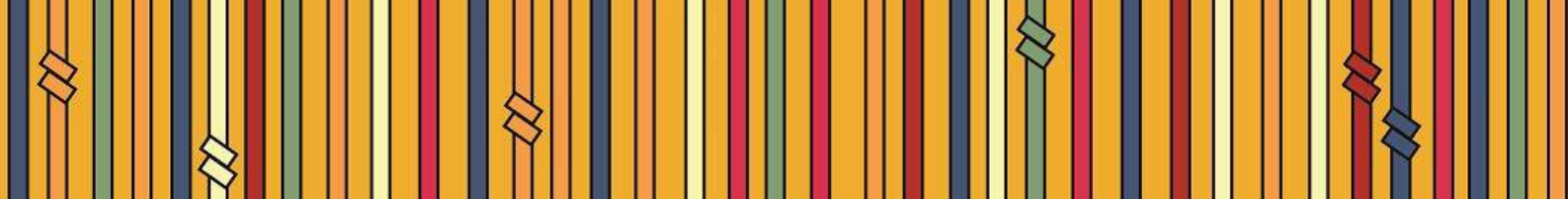
Nessa irrupção acêntrica de programas estéticos, há dois movimentos simultâneos: por um lado, poetas e artistas convergem em relação ao escopo de ampliação do espectro das sensibilidades; e, por outro, divergem em relação os modos e materiais acionados. A partir daí a noção de *experimentalismo*, originalmente associada ao método científico, amalgama as esferas construtiva, sensorial e política da proposição num construto indecomponível. Indicando mais um território de onde se parte, do que um lugar a que se almeja, finalidade última da proposição textual ou plástica, inscrita numa série progressiva-evolutiva e que opera na desmontagem da normatividade das formas artísticas, inventar, nesse momento, coincide com o gesto de inventar-se.

Em entrevista a Paulo Leminski, publicada em 18 de maio de 1977 no *Diário do Paraná*, sob o título “Waly entrega o jogo e diz por que a Bahia está com tudo”, Waly Salomão, entre a metalinguagem e o deboche, afirma:

A minha vinda a Curitiba é o ponto alto de um anti-programa Sopa Rala. É uma operação que eu definiria como engrossar o caldo ou operação esquentar motores. Como uma atuação experimental não posso presumir, deduzir nem antever seus resultados. Faz parte do meu atual amor pela indeterminação. A teoria do conhecimento que informa esta vinda memorável à Curitiba, esta walestra é a de que todo erro deriva duma covardia. E que todo conseguimento alcance de

---

4 Capa de Luciano Figueiredo e Óscar Ramos e foto de Ivan Cardoso.



verdade, só é obtido através de um ato de coragem ou despojamento. Ou vaziez.<sup>5</sup>

Esse experimentalismo, que alia ao gesto afirmativo do texto/proposição o acaso, como agente catalisador, demove as aspirações de “novidade” que deram forma aos programas vanguardistas da alta modernidade, erigindo-se como promessa do descondicionamento do complexo sensorial. Engendrado na e pela proposição, o acaso constitui o cerne da experimentalidade que Waly Salomão reivindica em sua escritura. A prevalência de estruturas abertas no arranjo não se assenta sob uma perspectiva abstrata, mas como exploração das virtualidades dos corpos operadores, sobre os quais incidem intrincadas redes de mediações, a fim de ampliar suas margens de liberdade. O “amor pela indeterminação” abdica da demanda teleológica do enunciamento ordinário: o poema parte da “vaziez” sem saber a que destino se lança e nessa suspensão se performa como intervalo no qual se encontram as singularidades do propositos e do participador, componentes que fazem precipitar a obra como acontecimento. Nessa perspectiva, o “erro”, como desvio da lei, é um ato inexistente, tendo em vista que o poema é uma presença que arquiteta novos ordenamentos que excedem seu horizonte, misturado às coisas do mundo: um “ato de coragem, de despojamento”.

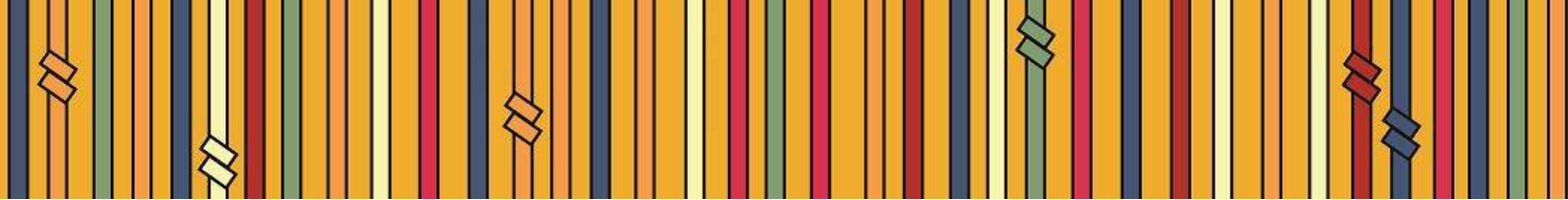
### **O “construtivismo tabaréu”**

Ao prescindir do abrigo institucional do campo poético – com seus valores e modelos, encarnados sob a forma de gramáticas, circuitos de produção-consumo e materialidades convencionais –, o poeta baiano procede a uma exploração das possibilidades enunciativas originadas da desmontagem do sistema de fronteiras entre linguagens e de seus resíduos não-mapeados. A imersão em zonas limítrofes, em que o poema, a canção, o cinema, o espetáculo e a performance se confundem, parece ser o método que catalisa o vetor proteiforme da escritura de Waly Salomão, enunciada no verso-refrão: “tenho fome de me tornar em tudo que não sou”<sup>6</sup>. Esses deslocamentos de campos produtivos, aparentemente erráticos, se desdobram também em deslocamentos bio/geográficos, que encontram nos babilques, elaborados entre 1974 e 1979, entre Rio de Janeiro, Salvador e Nova York, sua formulação mais concreta.

---

5 “Waly entrega o jogo e diz por que a Bahia está com tudo”, *Diário do Paraná*, 18 mai. 1977, p. 4.

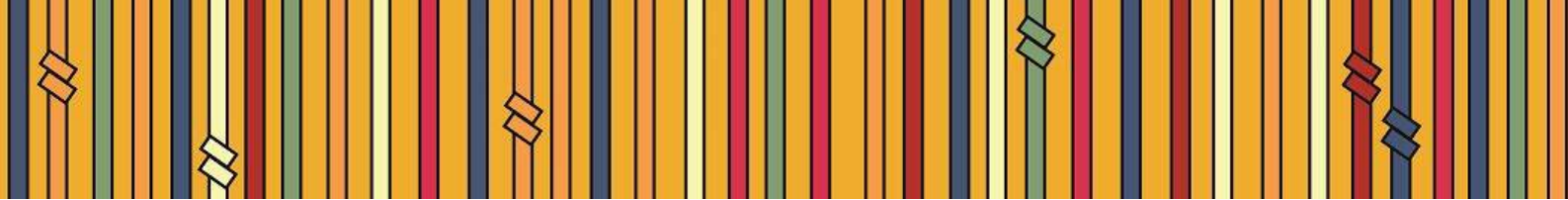
6 Do poema “Na esfera de produção de si-mesmo”, publicado na revista *Navilouca* (1972-1974) e depois no livro *Gigolô de bibelôs* (1983).



Nesses objetos compósitos, Waly Salomão radicaliza as estratégias de apropriação e desvio gestadas em *Me segura...*, e passa a explorar procedimentos de composição em que materiais ordinários e dispositivos técnicos se ressignificam, por meio de fusões e fissões. Avesso às demandas de univocidade que estruturam os sistemas de valores da modernidade e sequestram o poema como série verbal hermética e exclusiva, Waly Salomão escreve em nota de março de 1979: “Com BABILAQUES surta outra realidade, que é a de assumir por inteiro a visão de MULTILINGUAGEM” (2007, p. 21). Para a consecução do construto gráfico-visual e das performances que o engendram, o repertório de elementos acionados se reveste de limites permeáveis. O princípio “INTER-RELACIONAL” (SALOMÃO, 2007, p. 21) que gere seus componentes no aglomerado do babilaque caracteriza a fruição como deslizamento entre séries, ainda que nele a palavra tenha protagonismo, pois, segundo o autor, “esta experiência torna a palavra ainda mais voltada para si própria, como se uma nova vitalidade se instaurasse a partir deste ‘inter-relacionamento’, esta musicalidade poético-visual” (SALOMÃO, 2007, p. 21).

Se a palavra assume um lugar norteador nessas conexões, os babilagues situam a “escrissão”, “ato muscular de escrever, de traçar letras” (BARTHES, 2004, p. 174), como prática fundante da enunciação do poema, que se faz a partir do gesto quirográfico, que coaduna uma variedade de códigos, meios e práticas, fixada pela superfície fotográfica, engendrando uma nova especificidade textual. Libertada da mecânica linear, sucessiva e homogeneizante, suas condicionantes primárias, a escritura assume um estatuto transmidiático, que, avessa a totalizações, orbita ao redor de uma simulação de inacabamento e de precariedade. Recusando-se ao tipo (“*typos*”), que “[...] significa o universal por ‘trás’ de tudo que é particular e individual” (FLUSSER, 2010, p. 61), e que escamoteia os ruídos escriturais de origem corporal, o poema aqui é caudatário do *traço*, inscrição informada pelo contínuo, marca da singularidade de quem o performa.

“Construtivista tabaréu”, babilaque realizado em 1977 no Rio de Janeiro, composto de um conjunto de dez foto, remete à passagem de Waly Salomão por Curitiba, como se pode ler em seu “subtítulo”: “Projeto Paraná 77”. Nele pode-se perceber que a maquinaria que emerge das acoplagens do corpo do poeta, das canetas, dos papéis, das condições ambientais, performáticas e fotográficas opera uma



perturbação do sistema simbólico que subjaz ao poema. Dirigindo-se à cidade de Curitiba, Waly Salomão parece dirigir-se ao motor de sua escritura, que se pretende motivo perpetuamente inaugural: “[...] porque não ser a abertura dum campo de experimentação da poesia se estruturando se form formando em formação se tornando um mundo desconhecido / se tentando no precário no frescor-freshness em liberdade?????????????” (2007, p. 78). Ao se definir, simultaneamente, “construtivista”, vinculando-se ao campo das experiências vanguardistas de exploração funcional de formas e materiais, e “tabaréu”, palavra de origem tupi, que designa o “inepto” ou o “ignorante”<sup>7</sup>, essa *persona* walyana revela o jogo de tensionamentos que constitui a engenharia enunciativa dos babilaques. Da “vontade construtiva geral”, que Oiticica reconhece na arte brasileira em 1967<sup>8</sup>, ao “construtivismo tabaréu”, de Waly Salomão, de 1977, há uma mudança de perspectiva drástica que acompanha o enfraquecimento do sentido de “vanguarda” e a emergência de um vetor irônico que põe em xeque quaisquer balizas de um programa. Em vez da planificação da escritura, o corpo se explora em sua precariedade, pretendendo ampliar seu campo de possibilidades: “OLHOS AFIADOS E OUVIDOS AGUDOS” (2007, p. 78).

Desse modo, a poética walyana atua a contrapelo dos códigos que a engendram, promovendo rupturas em seus dispositivos instituintes, a ponto de des/identificar-se como território na suspensão das fronteiras entre o *próprio* e o *alheio*. Nesse contexto de instabilidade total, as táticas transescriturais constituem um vetor que emerge da investigação de potencialidades não-previstas do campo poético e de movimentos de contrabando entre códigos adjacentes. Tais procedimentos compositivos, historicamente situados, são desmontados e acoplados de modos imprevistos, constituindo novos dispositivos, ainda que circunstanciais. Movimento ao mesmo tempo “através de” e “para além de”<sup>9</sup>, a ambivalência transescritural dá corpo a uma textualidade deambulatória, que pretende desorganizar os sistemas de hierarquias internas bem como o repertório de relações do poema com sua exterioridade.

Percorrendo as sendas da codificação escritural, Waly Salomão arremete contra suas estratégias de conformação, fixação e controle. Se tática designa “um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro

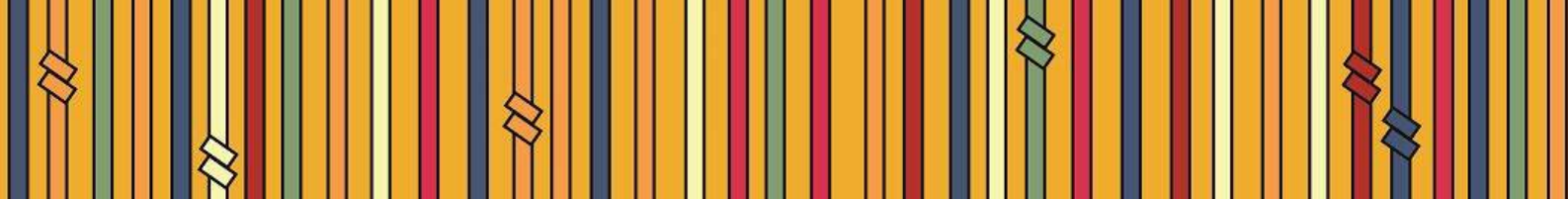
---

7 Em *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico 6.0*.

8 Em “Esquema geral da Nova Objetividade”.

9 Definição dos sentidos do prefixo “trans” do *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico 6.0*.





como totalidade visível” (CERTEAU, 1994, p. 46), essa poética se realiza numa contradição profunda do código escritural, que pressupõe uma interioridade de onde procede o ato enunciativo. Produto de escritura tática, que se vê esvaziada do sentido de interior, o poema se identifica com o alheio que o assedia como totalidade, e por isso dirige-se para além de seus limites convencionais, recusando-se ao imobilismo das identificações permanentes.

### **Instigações**

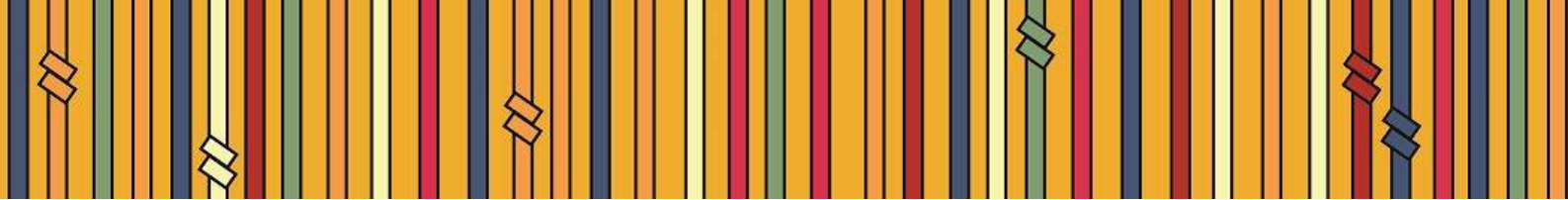
Em suas explorações “babiláquicas”, Waly Salomão desenha percursos que fogem à estratificação do espaço estriado da página construtivista: suas linhas de força se insurgem contra a demarcação homogeneizante do campo visual, instituindo um continuum entre fragmentos dispersos, incorporando elementos gráficos e ambientais por meio do aparelho fotográfico. Aqui a palavra, na materialidade do gesto escritural que a performa, engaja na consecução do texto uma presença evanescente, com seus ruídos e dispersões, na medida em que o transcurso do traço informa um lugar “verbivocovisual” e vivencial.

Os babiliaques habitam a intersecção entre diversas séries, sem a nenhuma delas se identificar definitivamente. As estratégias críticas vinculadas ao campo poético se encontram diante de um dilema insolúvel no que diz respeito aos métodos de análise, tendo em vista que a fotografia, a performance e o poema se encontram num estado de indiscernibilidade.

Na topologia dos babiliaques se imbricam no mínimo cinco séries, que evocam os “gestos abstraidores” descritos por Flusser (2008, p. 16)<sup>10</sup>, a saber: 1. *corpo em performance* (contexto vivencial): envolve as circunstâncias materiais do espaço-tempo e os itinerários dos corpos; 2. *cenografia* (tridimensionalidade): vincula-se ao manuseio de objetos e contextos ambientais na proposição de cenas, já emancipadas da dimensão temporal; 3. *composição plástica* (bidimensionalidade): reelaboração da cenografia, sob a perspectiva de suas potencialidades de adequação dos volumes aos planos do suporte pictórico-fotográfico; 4. *escritura* (unidimensionalidade): inscreve a página escrita como figura, enfatizando sua ambivalência entre uma presença discursiva e uma presença plástica; e 5. *fotografia* (nulodimensionalidade): fundada sobre elementos composicionais próprios do aparelho fotográfico, como ponto de vista, abertura do

---

10 Ainda que Flusser trate de “um modelo ‘fenomenológico’ da história da cultura” (2008, p. 19), parece pertinente para designar um estado de imbricação multidimensional no ato enunciativo dos babiliaques.



diafragma, processos fotoquímicos de captura e de revelação etc., com vistas à produção do conjunto de pontos que dá origem à imagem técnica.

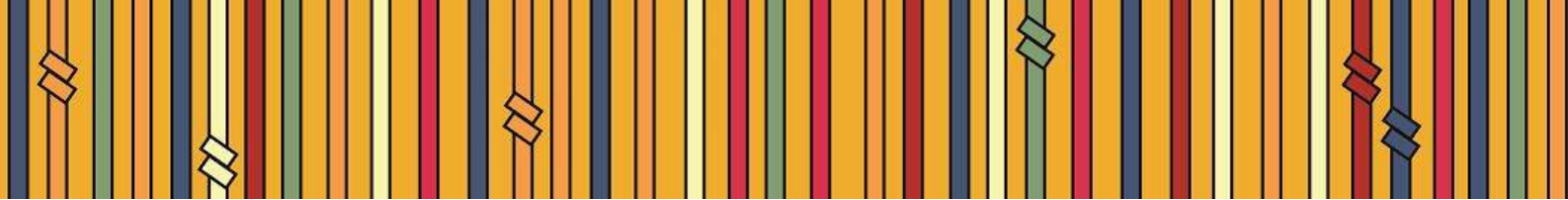
Essa escritura que parte dos contextos ambientais ao plano estabelece conexões que excedem suas restrições convencionais e institui uma condição errática da leitura, que se assenta sobre uma oscilação entre uma multiplicidade de dimensões e direções, símile da experiência vivencial. Além das séries associadas na foto, vestígio material de sua fatura, babiláques como “Construtivista tabaréu”, anunciam o propósito de que essas textualidades compósitas sirvam também como roteiros de novas performances, retornando, portanto, como objeto entre objetos, ao mundo, que a walestra pretende re/organizar. Daí pode-se apontar, portanto, uma sexta série de acontecimentos, que se caracteriza pela proliferação em abismo da experiência babiláquica, designando o fluxo contínuo da enunciação escritural, que, associada a dimensão de leitura, amplia vertiginosamente suas possibilidades formativas.

Como proposição de uma experiência multidimensional e multidirecional, tanto na esfera da produção, quanto na do consumo, a escritura se lança como desmontagem das expectativas inerentes ao texto poético. Ainda que se apresentem em sua fisicalidade como registros fotográficos, transpostos ora para a exibição em paredes (como no caso da mostra), ora para a leitura silenciosa e doméstica, integrados, ao ambiente do livro, esses objetos resistem a categorizações.

Simulando inacabamento, a escritura walyana lança-se, num impulso exógeno, à sondagem de práticas, códigos e meios, arranjando-os em aglomerados transitórios, ao tempo em que exigem uma descentração de protocolos de aproximação. Tecendo relações entre uma ampla variedade de séries, Waly Salomão reinventa os códigos inerentes às práticas de escritura-leitura, alargando-os ao ponto mais crítico. Essa transescritura, que se articula por meio de uma exploração intensiva dos contextos tecnoculturais, tornando-os operacionais para sua destinação desviante, se quer máquina propulsora de novas possibilidades enunciativas: “INSTIGAÇÃO SIM OSSIFICAÇÃO NÃO” (2007, p. 78).

## Referências

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: \_\_\_\_\_. *Inéditos I*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.



CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. as artes de fazer. 6ª ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010a.

FLUSSER, Vilém. *A escrita*: há futuro para a escrita? Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

SALOMÃO, Waly. *Babilaques*: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Kabuki Produções culturais, 2007.

\_\_\_\_\_. *Hélio Oiticica*: qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

## O FANTASMA PÓS-UTÓPICO NA POESIA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Thiago de Melo Barbosa (UNICAMP)<sup>1</sup>

**Resumo:** Centrado na questão da pós-utopia desenvolvida por Haroldo de Campos em “Poesia e Modernidade...”, o artigo empreende uma releitura crítica do ensaio haroldiano procurando compreender as possibilidades de desdobramentos do paradigma pós-utópico não só na obra do próprio autor, mas também como forte chave de leitura da poesia contemporânea nacional. Em seguida, faz-se uma análise de como tal questão aparece no discurso crítico-organizacional de duas diferentes antologias da recente poesia brasileira: *Esses Poetas*, de Heloísa Buarque de Hollanda, e *Na Virada do Século*, de Claudio Daniel e Frederico Barbosa. Por fim, reflete-se acerca de certa “fantasmagoria” latente nos modos como o pós-utópico surge no discurso crítico.

**Palavras-chave:** Poesia contemporânea; Haroldo de Campos; Pós-utópico.

### O pós-utópico em Haroldo de Campos


Publicado em 1984, o ensaio “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” ocupa lugar de relevo dentro da obra crítica de Haroldo de Campos. Tal destaque deve-se especialmente à grande ressonância que o termo “pós-utópico”, cunhado no texto, teve, e ainda tem, dentro do cenário poético brasileiro. Sem dúvida, é possível afirmar que com esse ensaio Haroldo instaura forte categoria de leitura da poesia produzida pós década de 1980 no Brasil, categoria esta que, retomando o título do trabalho, surge e resurge como fantasma hamletiano em vários discursos críticos que abordam a produção poética desse recorte temporal.

O texto em si possui vários tópicos, porém, pensando em temas gerais, podemos dividi-lo em dois grandes momentos. No primeiro, que vai do início até o tópico “A linhagem Mallarmaica no Brasil”, o autor ocupa-se em traçar uma espécie de trajetória das construções e desconstruções das utopias de modernidade ao longo da história da literatura. No segundo, que inicia-se com o tópico “O Pós-moderno e o Pós-utópico” e vai até o fim do texto, Haroldo de Campos, analisando a situação da poesia após o esgotamento das vanguardas no final do anos de 1960, defende a ideia de que a nova poesia produzida naquele momento estaria livre das utopias inerentes às vanguardas, logo, seria uma poesia pós-utópica.

Como de certo modo já foi mencionado, esse segundo momento do ensaio é o mais discutido e, indubitavelmente, foi o que o tornou um texto fundamental para os

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras (UEPA), Mestre em Estudos Literários (UFPA), Doutorando em Teoria e História Literária (UNICAMP). Contato: thiagomelob@hotmail.com.




estudos de poesia contemporânea no Brasil. Diante disso, é nele que de agora em diante nos deteremos um pouco mais, a fim de detalhar as várias nuances do termo “pós-utópico” dentro de “Poesia e Modernidade...”.

Andes de mais nada, para compreender a ideia de pós-utópico em Haroldo de Campos, é preciso ter a noção clara de que o poeta pensou este momento da poesia como um resultado — quase que inevitável — do esgotamento das vanguardas, como atesta o trecho: “Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é a poesia pós-vanguarda, não porque pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica” (CAMPOS, 1997, p. 268). Note-se que, no ensaio, para chegar a tal conclusão, Haroldo primeiro destaca dois aspectos, intimamente relacionados, indispensáveis para a existência do movimento de vanguarda, que são o “princípio-esperança” e a rasura da individualidade em prol da utopia coletiva e, posteriormente, discorre sobre dois fatores que seriam determinantes para o esgotamento da perspectiva utópica vanguardista: o regime militar (no plano nacional) e as crises ideológicas (no plano internacional). Em suma, o percurso argumentativo haroldiano para se chegar à poesia pós-utópica pode ser esquematizado da seguinte forma:

1. Ênfase na questão do “princípio-esperança”, expressão que Haroldo toma emprestada do filósofo Ernst Bloch e usa para definir a busca utópica de todo projeto de vanguarda que, ao fim, só seria possível pela crença numa antecipação da comuna ideal na qual a alta elaboração experimentalista da poesia seria necessária e dialogaria diretamente com as massas.
2. Argumento da impossibilidade de, sem um “princípio-esperança”, manter o trabalho em equipe essencial ao movimento de vanguarda, uma vez que “em seu ensaio de totalização, a vanguarda rasura provisoriamente a diferença, à busca da identidade utópica” (CAMPOS, 1997, p. 266).
3. Visão das crises ideológicas no plano geopolítico em diálogo direto com o esvaziamento da “função utópica” da poesia.

Após esse percurso mais ou menos (auto)descritivo — uma vez que o poeta baseia seus argumentos na sua própria experiência com a poesia concreta — da derrocada das vanguardas, Haroldo de Campos, no último tópico do texto em questão, lança seu diagnóstico acerca da poesia contemporânea. Nesse diagnóstico, o crítico faz paralelos



entre os dois momentos poéticos indicando constantemente as características vanguardistas que foram substituídas pela poesia pós-utópica: “Ao projeto totalizador da vanguarda [...] sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamentado e ancorado no presente” (CAMPOS, 1997, p. 268). Com isso, Haroldo define um *ethos* para a poesia contemporânea que, como veremos mais adiante, terá papel fundamental no modo como a pensamos e, até mesmo, como ela se pensa.

Este gesto crítico que encerra “Poesia e Modernidade...” é dos mais interessantes de ser analisado, pois com ele o autor não se limita a descrever uma leitura particular que faz da poesia contemporânea, mas antes, e um tanto contraditoriamente, acaba por lançar também certas diretrizes para o contemporâneo e, assim, como defende Marcos Siscar: “a propósito de constatar o encerramento das vanguardas e da época dos manifestos — Haroldo não deixa de escrever uma espécie de manifesto” (2015, p. 12). Seguindo tal raciocínio, são sintomáticas dessa tendência ao manifesto as observações finais de Haroldo de Campos, quando este alerta para a necessidade da poesia contemporânea manter um “resíduo utópico” que carregue a “dimensão crítica e dialógica que inere à utopia” (1997, p. 269), bem como quando salienta que se deve tomar cuidado para que a pluralidade da poesia pós-utópica não sirva de álibi “ao ecletismo regressivo ou à facilidade” (1997, p. 269).

Saindo de “Poesia e Modernidade...”, é possível sondar outros desdobramentos desse “manifesto pós-utópico”, ou melhor, da poesia pós-utópica como manifesto, no próprio percurso crítico e poético de Haroldo de Campos após a publicação do texto. Como primeiro movimento nesse sentido, vale destacar a leitura feita por Marcos Siscar da contracapa de *A Educação dos Cinco Sentidos*, livro de poemas de Haroldo de Campos que foi publicado logo no ano seguinte, 1985, ao ensaio aqui discutido. Segue o exceto analisado por Siscar:

Neste seu livro, Haroldo de Campos nos apresenta o momento **pós-utópico** de seu trabalho poético, que veio tomando corpo ao longo destes últimos anos, mas que já se insinuava, aqui e ali, em alguns poemas esparsos dos anos 60 e 70. Poesia da **agoridade**, da construção do presente através da expropriação (e da reapropriação) crítica da tradição (1985, p. s/n, grifo do autor).

Como é possível notar, o texto citado traz pontos cruciais para a ideia haroldiana de pós-utopia, tornando patente a materialização — em sua própria obra — do que seria mera descrição de um momento da poesia brasileira, em suma: “o poeta constata o pós-utópico na produção crítica e, praticamente ao mesmo tempo, apresenta seu livro de poemas como pós-utópico” (SISCAR, 2015, p. 14). É seguindo esse movimento crítico-poético de Haroldo, que Marcos Siscar irá interpretar a contracapa de *A Educação dos Cinco Sentidos* como parte de uma “estratégia mais ampla que declara a época de pós-avanguardia para poder mais efetivamente assumi-la como projeto” (2015, p. 14).

Leitura análoga a de Siscar poderia ser feita tomando por base comentários de Haroldo de Campos, em *Depoimentos de Oficina*, a dois de seus poemas, Ode (Explícita) em Defesa da Poesia no Dia de São Lukács (1980):

recomposição, em pauta irônica e tom coloquial, do momento concreto-participante representado pelo poema “Servidão de Passagem” (1961), **agora no clima de desencanto** que o ‘patrulhamento ideológico’ jdanovista acabou suscitando na cena cultural do país, ao lado dos rescaldos autoritários dos vinte anos de amarga e esterilizadora ditadura militar que sofremos (CAMPOS, 2002, p. 55, grifo nosso)


e “Finismundo: a última viagem” (1990):

Sátira do mundo onde **as ideologias entraram em crise** e, ao mesmo tempo, celebração da aventura incessante, sempre renovada, do conhecimento e da criação, imaginei *Finismundo* como **um poema “pós-utópico”**, expressão que prefiro ao conceito já gasto de “pós-moderno”. Nele, a operação criadora é também uma operação tradutora. Contudo, ao contrário do ecletismo e da aceitação conformista do passado, como ornamento nostalgicamente inócuo, é o **espírito crítico (resíduo inalienável da utopia em crise)** o fator que preside à escolha dos *topoi* e dos estilenamas da tradição (CAMPOS, 2002, p. 57, grifo nosso)

Ambas as passagens citadas acima se encontram no texto intitulado “Da poesia concreta a Galáxias e Finismundo”<sup>2</sup>, mais precisamente no tópico “De Signantia a finismundo: o momento pós-utópico”. Nelas, como é fácil perceber pelos termos

---

<sup>2</sup> Apesar de publicado no Brasil apenas em 2002, o texto provém de uma conferência dada por Haroldo de Campos na Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM) em 1991, e foi originalmente publicado em espanhol com o título *De la poesía concreta a Galaxias y Finismundo: cuarenta años de actividad poética en Brasil* no livro *Estudios Brasileños*, de 1994, organizado por Horácio Costa.



grifados, ressoam os pressupostos chaves de “Poesia e Modernidade...”, ou seja, assim como no caso da contracapa de *A Educação dos Cinco Sentidos*, Haroldo novamente lê sua produção como exemplar daquilo que defendeu no ensaio de 1985. Deste modo, tal qual concluiu Siscar sobre a contracapa, também podemos concluir que as leituras haroldianas dos referidos poemas funcionam como indícios de um projeto em torno do pós-utópico.

Encerrando essa ideia de projeto (coletivo ou não?), e mesmo a título de curiosidade, é interessante notar como o poema “Pós-tudo”<sup>3</sup> (1984), de Augusto de Campos, cujos versos, se lidos de modo tradicional, são “Quis/ Mudar Tudo/ Mudei Tudo/ Agorapóstudo/ Extudo/ Mudo”, parece também ecoar os sentidos gerais da pós-utopia haroldiana. Ante tal convergência de ideias, é possível especular que o poema de Augusto não só revela um sentido de um “trabalho em grupo”, levando-se em conta a relação dos irmãos Campos, como, com a sua recepção polêmica (vide o embate com o crítico Roberto Schwarz), (re)encena os embates ideológicos típicos dos movimentos de vanguarda.

### **Ecoss pós-utópicos em duas antologias de poesia contemporânea**

Não só na obra do próprio Haroldo podemos encontrar ecos de sua tese acerca do *ethos* da poesia contemporânea brasileira. No parágrafo anterior já foi apontada a ideia de pós-utopia reverberando no “Pós-tudo” de Augusto de Campos, porém, mais que isso, as ressonâncias que de fato revelam toda expansão da leitura haroldiana encontram-se, logicamente, em textos mais desligados da atuação do autor. Partindo deste princípio é que o presente trabalho irá verificar de que modo o “pós-utópico” aparece no discurso crítico dos organizadores de duas antologias de poesia contemporânea: *Esses Poetas: uma antologia dos anos 90* e *Na Virada do Século: poesia de invenção no Brasil*.

Comentando rapidamente os aspectos gerais das obras: *Esses Poetas*, publicada pela editora Aeroplano, em 1998, foi organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, possui 22 poetas selecionados e 318 páginas. *Na Virada do Século*, publicada em 2002 pela editora Landy, foi organizada por Frederico Barbosa e Claudio Daniel, possui 46 poetas selecionados e 348 páginas. Ambos os livros contam com estudos introdutórios nos

---

<sup>3</sup> O poema carrega aspectos visuais que podem ser observados pela sua versão digital publicada no site do autor no seguinte endereço: [http://www2.uol.com.br/augustodecampos/07\\_03.htm](http://www2.uol.com.br/augustodecampos/07_03.htm)



quais seus organizadores expõem não só os critérios utilizados para a construção das antologias, como também buscam delinear os traços gerais do momento poético antologado.

Tomando por base os estudos introdutórios, é possível afirmar que os antologistas estão imbuídos do afã de responder a questão: “que geração é essa?”. Para Heloísa Buarque de Hollanda, a resposta passa por critérios sócio-culturais, dos quais ela irá destacar as crises no mercado financeiro, a queda do Muro de Berlim, a questão da AIDs, da globalização, o boom de novas (e pequenas) editoras etc., tudo isso sem deixar de traçar um perfil muito preciso daquele que ela acredita ser o poeta contemporâneo, isto é, “um profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e que atua, com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico” (HOLLANDA, 2001, p. 10-11). Em viés de certo modo oposto, Claudio Daniel<sup>4</sup>, que assina o texto “Uma escritura na zona de sombra” que serve como prefácio à *Na Virada do Século*, pouco se ocupa em dar um panorama sócio-cultural à geração que antologia, e logo investe em lhe traçar um perfil estritamente literário, afirmando tratar-se de uma geração leitora de poetas herméticos (Lezama Lima, Paul Celan, Francis Ponge, Robert Creeley) que parte da crise do verso de Mallarmé, dialoga com o modernismo (especialmente o de João Cabral e Murilo Mendes), mas não recusa a herança concreta, marginal e tropicalista.

Além das expostas acima, muitas outras são as diferenças entre as antologias, porém analisá-las detalhadamente exigiria não só um trabalho de maior fôlego como, também, fugiria ao que aqui propomos. Diante disso, a opção pelo didatismo esquemático do quadro abaixo pode ser útil, pelo menos, para apontar as diferenças mais evidentes entre as obras:

<b>Principais Diferenças</b>	
<i>Esses Poetas</i>	<i>Na Virada do Século</i>
1. Antologista: crítica universitária	1. Antologistas: poetas da geração
2. Afirma afinidades eletivas	2. Nega afinidades eletivas
3. Vertente sócio-antropológica	3. Vertente exclusivamente literária

<sup>4</sup> Além do prefácio de Claudio Daniel, a antologia também conta com uma introdução de Frederico Barbosa, porém como esta se resume a um pequeno texto de apresentação de aspectos gerais do livro, não há necessidade de ser abordada no presente trabalho.

4. Visão mais contextual

5. Poesia marginal como paralelo

4. Visão mais intrínseca


5. Poesia concreta como paralelo

Mesmo com posicionamentos e modos tão distintos de ver a produção poética contemporânea — outra prova disso seria o baixo número de poetas que se repetem nas antologias, apenas seis, ainda que tenham sido publicadas em datas próximas e abordem basicamente o mesmo recorte temporal —, as duas acabam convergindo para a ideia de poesia pós-utópica. Nenhum dos autores cita explicitamente o ensaio de Haroldo, contudo é fácil perceber as ligações — citação recalcada? — entre os pressupostos de “Poesia e Modernidade...” e alguns dos argumentos usados pelos antologistas para explicar o fenômeno poético com o qual estão lidando.

Em *Esses Poetas*, pensando nas várias vozes emergentes no cenário cultural (maior presença feminina, poesia negra, periférica, gay...) e nas possibilidades múltiplas de circulação da produção, seja via obras de baixa tiragem publicadas por pequenas editoras ou pelo avanço da internet, Heloísa Buarque de Hollanda faz uma leitura dos anos noventa como um momento propício à “formação de uma textura híbrida de fundo” (HOLLANDA, 2001, p. 14). Evidentemente, seguindo a linha de pensamento da autora, tendo um pano de fundo híbrido, a poesia dessa época deverá ter também uma “natureza híbrida” (HOLLANDA, 2001, p. 15). Apesar de não permutáveis, tal “hibridismo” levantado por Heloísa Buarque aproxima-se bastante da ideia de “pluralização” defendida por Haroldo de Campos. Menos forçada ainda se torna essa aproximação, uma vez recordando que, antes das passagens citadas, Heloísa chega mesmo a se valer do termo “pluralidade de vozes” para designar o que seria o “primeiro diferencial” da poesia contemporânea:

À distância, a produção poética contemporânea se mostra como uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas. Nesse conjunto, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia. Uma observação mais curiosa vai mostrar outras novidades nesse sentido (HOLLANDA, 2001, p. 11).

Diante do exposto, é lógico pensar no “hibridismo” como uma espécie de complemento ao “à distância” que inicia a citação, ou seja, Heloísa não necessariamente




exclui a ideia de “pluralista” da poesia contemporânea, mas julga apresentá-la com mais detalhes (“vista de perto”). Contudo, é curioso observar que mesmo apontando a “pluralidade de vozes” pelo que seria seu viés mais positivo, a autora não se furta de questionar os resultados (em certo sentido, até mesmo a qualidade) dessa nova poesia sem norte, que, em suas próprias palavras, é marcada por um “neoconformismo político-literário” (HOLLANDA, 2001, p. 16). Difícil ler tais preocupações de Heloísa sem lembrar os alertas haroldianos para a necessidade de se manter, na pós-utopia, um “resíduo utópico” que defenda a poesia de cair num acrítico “ecletismo regressivo”. Talvez não à toa, é justo esse o único momento do texto no qual Heloísa vale-se explicitamente do termo “pós-utópico”:

A causa aparente dessa possível apatia literária poderia ser o **ethos de um momento pós-utópico**, no qual o poema não parece ter nenhum projeto estético ou político que lhe seja exterior [...] O que se vê, entretanto, é uma nova produção que procura escapar do atrito, circular em oposições, liberar canais institucionais e da mídia, neutralizar as possíveis resistências da crítica (HOLLANDA, 2001, p. 16, grifo nosso)

É evidente que a autora, ainda que atenuando ou procurando apontar novas nuances, bebeu na fonte de “Poesia e Modernidade...” para produzir seu texto. O mesmo vale para Claudio Daniel e o seu ensaio introdutório de *Na Virada do Século*, porém com a diferença de que o poeta preocupa-se muito menos em atenuar as semelhanças argumentativas com o texto haroldiano. A bem da verdade, em praticamente todas as páginas do prefácio de Claudio Daniel é possível encontrar algum diálogo com as ideias de Haroldo de Campos. Não vem ao caso citar todas as passagens onde essa intertextualidade ocorre, até para não cairmos no exagero do “citacionismo”, entretanto é importante destacar os momentos em que as “diretrizes do pós-utópico” se revelam de modo mais enfático, como procuraremos fazer nos próximos parágrafos.

O texto de Claudio Daniel inicia-se tentando traçar um perfil — já mencionando anteriormente — dos poetas que compõe sua antologia, concorda que há vários pontos em comum na formação literária da maioria, mas recusa veementemente a ideia de que exista algum tipo de “movimento” aglutinador congregando os autores. Com isso, bem ao modo do que aparece em “Poesia e Modernidade...”, Daniel salienta: “não podemos falar de um movimento, já que inexistem manifestos, ensaios teóricos ou defesa, em




bloco, das mesmas teses normativas” (BARBOSA; DANIEL, 2002, p. 24). Dito isto, um pouco mais adiante, o autor justifica as semelhanças que ele mesmo apontou entre os poetas, falando que esta se deve a certo “espírito de época” que rege suas leituras e pesquisas formais.

Um ponto curioso a se observar na crítica de Claudio Daniel é a dubiedade que acompanha seus comentários quando está em jogo a definição do *ethos* da poesia contemporânea. No caso do parágrafo acima, por exemplo, ele se esforça para defender uma unidade para a nova poesia, porém não consegue superar a ideia de que essa já foi vaticinada como plural, amorfa, sem norte ou projeto comum. Ao que parece, há sempre uma voz de fundo, uma voz pesada que conduz a própria fala do crítico à hesitação. Seria essa voz a da pós-utopia haroldiana? Ao que tudo indica, sim; e para atestar esse argumento, vale a leitura de mais uma passagem na qual o prefácio de *Na Virada do Século* se aproxima bastante de “Poesia e Modernidade...”:

O império do pós-moderno, que vaticinou o fim da história e o eclipse das utopias, sob a hegemonia do capitalismo predatório neoliberal, só poderia mesmo conduzir a dois caminhos opostos: o da negação da ideia de vanguarda e o da (re)afirmação dos conceitos de invenção e pesquisa estética [...] Temos aqui uma pluralidade de linhas experimentais, firmadas no solo da *agoridade*, sem proclamar dogmas e heresias, sem convocar inquisições e cruzadas para a reconquista do Santo Sepulcro. Os poetas atuais não comungam de um mesmo credo, mas têm como princípio básico a noção do poema como elaborado processo de linguagem (BARBOSA; DANIEL, 2002, p. 26-27)

São inegáveis as semelhanças do trecho com o que defende Haroldo de Campos no seu ensaio. O movimento argumentativo é praticamente o mesmo: o pós-moderno, visto como o momento de esgotamento das utopias, leva ao fim das possibilidades de existência das vanguardas, logo, dá lugar a uma produção poética fincada na *agoridade* e marcada pela pluralidade. A parte isto, a argumentação de Claudio Daniel se diferencia da de Haroldo por abrir espaço para duas nuances — que são, na verdade, faces da mesma moeda — quando aponta que um dos caminhos para superar a crise pós-utópica é a “(re)afirmação dos conceitos de invenção e pesquisa estética”, e também quando defende que os poetas da nova geração (ainda que sem manifestos norteadores) comungam da mesma preocupação com “a noção do poema como elaborado processo de linguagem”.




Apesar de coerente, a leitura desses pontos de afastamento é passível de problematização, pelo menos, em dois sentidos. Por um lado, permanece o paradigma da dubiedade mencionado anteriormente: o crítico, mesmo querendo apontar noutra direção, não consegue se desvencilhar da voz legitimadora que, por vezes, resulta num quase apagamento de sua própria voz. Por outro, é legítimo pensar nas diferenciações propostas como reelaborações do “resíduo utópico” haroldiano, uma vez que este resíduo tem por função o combate às facilidades poéticas ou, em outras palavras, manutenção do compromisso crítico com a “invenção e pesquisa estética”.

### **Comentários finais**

Tendo em vista todo o exposto, é notório que tanto em *Esses Poetas* quanto em *Na Virada do Século* ecoa de forma bastante audível as ideias de “Poesia e Modernidade...”. Frente a essa constatação, é interessante pensar os motivos pelos quais a referência a Haroldo de Campos é suprimida: a presença do poeta nos dois textos estudados é sempre pressentida, nunca explicitada. No caso de Heloísa Buarque de Hollanda, é fácil especular — mas impossível afirmar — que os motivos para a supressão passem por antigas rivalidades intelectuais (que não vêm ao caso serem repisadas aqui). Com relação a Frederico Barbosa e Claudio Daniel, os motivos são um pouco mais obscuros, uma vez que aqui não há as “antigas rivalidades intelectuais”. Com isso, resta pensar que os poetas receiam a menção direta a Haroldo por medo da filiação.

Outro modo de ver essa “presença ausente” de Haroldo de Campos, consiste em tomar a questão do pós-utópico como um conceito que caiu em certo “domínio público crítico” quando se trata de pensar a poesia contemporânea e, assim, desobriga a menção ao autor. Apesar de parecer uma ideia exagera, não é difícil comprovar a penetração das noções de pós-utopia em vários escritos da crítica nacional, vide, por exemplo, como se inicia o texto de Manuel Costa Pinto, publicado em 2003, sobre os prosadores da “Geração de 90”: “Não existem mais movimentos estéticos, grupos de vanguarda com manifestos e propostas utópicas” (PINTO, 2004, p. 398), ou como no polêmico ensaio de Iumna Simon, “A Retradicionalização frívola. O caso da poesia”, as ideias haroldianas ocupam lugar de certo relevo para abalizar seus pressupostos sobre a poesia contemporânea. Além desses, certamente muitos outros casos poderiam ser citados, mas isso extrapolaria os limites do artigo.



Sendo legítima essa hipótese do “domínio público crítico”, melhor justificado estaria o título do trabalho, que metonimicamente toma o “fantasma pós-utópico” como algo concernente à poesia contemporânea, e não apenas a dois textos que tratam do assunto. De qualquer forma, como não há mais espaço para confirmação de hipóteses, o fato é que nas “amostragens críticas” aqui estudadas o pós-utópico funciona como categoria de leitura do contemporâneo. Diante disso, sobra espaço para questionamentos que ficam em aberto, tais como: a insistência no pós-utópico é um dado encontrado a partir produção poética levantada pelos antologistas ou é uma obediência a voz que vem de um manifesto silencioso? O diagnóstico da época parte das próprias antologias ou ele já estava feito desde 1984? Ao que tudo indica, a poesia pode sobreviver sem as balizes dos manifestos dizendo o que a produção poética é, mas e a crítica, pode? Estariam os críticos, mesmo os críticos-poetas, assombrados por um fantasma hamletiano sussurrando da coxia os rumos da cena?


As perguntas permanecem abertas não apenas pelas dificuldades de resolução, mas também porque funcionam como símbolo de nossa hesitação ante o fenômeno poético contemporâneo. Pelo que foi exposto aqui, a voz de Haroldo de Campos, sem dúvida, tem forte peso para a construção de tais problemáticas. Entretanto, não por isso ela é uma voz a ser evitada, não vem ao caso o exorcismo, afinal, cabe a todos aqueles que queiram pensar a poesia contemporânea determinar se esse fantasma pós-utópico, tal como o de Shakespeare, nos conduz ao trágico paralisante ou ao trágico que é (auto)conhecimento.

## Referências

BARBOSA, Frederico; DANIEL, Claudio (Org.). *Na Virada do Século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002.

CAMPOS, Augusto. *Pós-tudo* (1984). Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/augustodecampos/07\\_03.htm](http://www2.uol.com.br/augustodecampos/07_03.htm)>. Acesso em 20 de jun. 2017.

CAMPOS, Haroldo. *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.



\_\_\_\_\_. “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”.  
In: \_\_\_\_\_. *O Arco-Íris Brando: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago,  
1997.

\_\_\_\_\_. *A Educação dos Cinco Sentidos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Esses Poetas: uma antologia dos anos 90*.  
Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

PINTO, Manuel da Costa. *O Postscriptum da “Geração de 90”*. In: NESTROVSKI,  
Arthur (Org.). *Em Preto e Branco: artes brasileiras na Folha (1990-2003)*. São Paulo:  
Publifolha, 2004.

SIMON, Iumna. A Retradicionalização Frívola. O Caso da Poesia. *Cerrados*, Brasília,  
v. 24, n. 39, p. 212-224, 2015.

SISCAR, Marcos. *Haroldo de Campos por Marcos Siscar (Ciranda de Poesia)*. Rio de  
Janeiro: EdUERJ, 2015.

## PAUL CELAN, MAX MARTINS, AGE DE CARVALHO: TOPOLOGIA A CAMINHO

Thiago Ponce de Moraes (IFRJ/UFF)<sup>1</sup>

**Resumo:** A presente comunicação é uma proposta de diálogo que toma por desígnio as obras de dois poetas paraenses contemporâneos, Max Martins e Age de Carvalho, a partir de questões de escrita suscitadas pelos textos em prosa do poeta romeno Paul Celan, reunidos em *Arte poética – O Meridiano e outros textos*. Esse diálogo intenta promover, no encontro dessas obras, uma reflexão liberta dos aparatos da crítica que toma por fundamento índices historicistas, biográficos, contextuais, de maneira geral, uma vez que busca, de maneira diversa, assumir os textos de Celan como ambiência e interferência à leitura das obras dos poetas brasileiros, colocando em questão, ainda, a própria ideia (e possibilidade) de *comunicação*.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira contemporânea; Paul Celan; Meridiano; Comunicação; Leitura Poética

Minhas Senhoras e meus Senhores, boa tarde. Estamos na UERJ, hoje, dia 08 de agosto de 2017.

&

Devo dizer, de antemão, que é possível que esta comunicação – a leitura de uma escrita; ou, mais a fundo: a leitura de uma escrita específica sobre algumas leituras de poemas –; é possível que esta comunicação não seja *propriamente* uma comunicação; isto é, pode ser que, contaminada pelos poemas e pelas leituras dos poemas, o ato de comunicar que aqui prometia se erguer simplesmente decline. Pode ser que esta comunicação já esteja destituída de tudo aquilo que é próprio ao ato de comunicar; que reste apenas como uma fala, uma voz, que carrega a *impropriedade* mesma do gesto de se lançar ao precipício da troca. Um balbucio no amplo de tantos caminhos.

&


Por isso, começo a minha fala com uma fala de Celan – cuja obra vou atravessar, de algum modo, ao longo desta comunicação; começo a minha fala com uma escrita de Celan, para ser mais preciso, uma carta a Hans Bender, ao ser-lhe solicitado um poema para a antologia *O meu poema é a minha faca*. Nela Celan escreve: “Vivemos sob céus sombrios e... são poucas as pessoas. Talvez por isso existam também tão poucos poemas.” (CELAN, 1996, p. 66).

É certo, penso, que podemos deslocar esta citação para os nossos dias. Acabo de lê-la e por isso faço com que ela irrompa aqui, mais de cinquenta anos depois, na UERJ,

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura Portuguesa (UERJ), doutor em Literatura Comparada (UFF), professor no IFRJ. Contato: thiago.moraes@ifrj.edu.br.






no dia 08 de agosto de 2017. Assim, adiante, acontecerá também com todas as demais citações e colagens que venham a habitar esta fala com outras palavras, com as mesmas palavras. Até porque, escutando Derrida, ouvimos que “todo signo (...) pode ser *citado*, posto entre aspas; por isso ele pode romper com todo o contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não-saturável. Isso supõe não que a marca valha fora do contexto mas, ao contrário, que só existam contextos sem nenhum centro absoluto de ancoragem” (DERRIDA, 1991, pp. 22-3).

&

É por isso, talvez, que possam conviver nesta fala que faço projetar pela sala, nesta fala que se desdobra aos poucos, traços das obras de três poetas distantes tanto temporal, quanto espacialmente. Falo de Paul Celan, Max Martins e Age de Carvalho. Embora o poeta romeno tenha tido razoável recepção no Brasil, com algumas traduções e várias pesquisas sobre seu trabalho, os dois poetas brasileiros, Max Martins e Age de Carvalho, mesmo sendo poetas com obras da mais alta voltagem, ainda são pouco conhecidos do público leitor no Brasil. É claro que alguém pode afirmar que, em geral, o público leitor – especialmente de poesia – é um grupo bastante restrito, não apenas pelo fato de o Brasil ter problemas seriíssimos com a formação de leitores, mas também porque poesia costuma ser um dos gêneros mais inacessíveis à leitura como tal, solicitando do leitor um esforço em geral maior do que no caso de outros gêneros mais populares, como o romance e o conto. No entanto, no que pesem essas dificuldades, as obras de ambos os poetas ainda circulam pouco também no âmbito acadêmico – e, no caso de Max Martins, boa parte das aproximações teóricas tem sido promovida em universidades da região Norte do país; ou seja: sua obra ainda parece estar muito circunscrita ao seu “lugar de origem”.

Por esse motivo convido, nesta fala rápida e avulsa, um pouco do trabalho de Max Martins e Age de Carvalho, a fim de tentar fazer com que o que falo se encaminhe como um mapa turvo das minhas leituras desses poetas; a fim de possibilitar alguns atravessamentos entre eles – sempre já pressupostos no diálogo artístico que as obras sustentam; a fim de, principalmente, promover a presença que essas obras apresentam. E dizer: lancem-se ao destino vário que essas obras legam.

&



Prometi *determinada* comunicação quando me inscrevi para a Abralic deste ano, aqui, dia 08 de agosto de 2017, na UERJ. Decerto não se pode escrever com qualquer *promessa* posta inicialmente – pressuposta, pois –, uma vez que a própria promessa funcionaria como reguladora daquilo que não se pode prever, fiel a uma resolução em que pretende aportar desde o princípio; daria previsibilidade, assim, ao imprevisível, visando chegar a algum lugar pré-determinado e anteriormente concebido no cerne desse acordo, desse compromisso firmado à revelia da leitura, distante da leitura. Como ler Celan, Max e Age com a promessa ou dívida de dizer algo sobre seu fazer? Impossível. Resta-me apenas apresentar alguns de seus poemas, sabendo que falar a partir deles aqui, hoje, é manter a instabilidade que essas leituras fazem nascer aos olhos e aos ouvidos daqueles que se deparam com eles; é manter a dúvida e a abertura; em última instância: é garantir a liberdade daquilo que vive.


&

Retorno e suspendo. Não quero tornar esta fala um discurso, senão um dis-curso, uma fuga do curso, a percepção de uma topologia imprecisa que se desenha pelo caminho; caminho que, no entanto, se demarca pela desapareição dessa voz que vos fala; que se demarca pelo que falta.

Afinal, trata-se de uma fala falha, contaminada pelos poemas desses poetas sobre cujas obras aceno falar, mas não o faço, uma fala em certa medida tartamudeante, gaga; uma comunicação imprópria. Cito Maurice Blanchot em *A Conversa Infinita*. Ele diz: “a interrupção é necessária a qualquer sucessão de palavras; a intermitência as torna possíveis, a descontinuidade garante a continuidade do entendimento. Seria um grande negócio, certamente, concluir a partir disso” (BLANCHOT, 1993, p. 76, *tradução minha*). Se bem que não concludo; continuo. Reinício, re-cito: “dis-curso – um curso quebrado, interrompido, que pela primeira vez impõe a ideia do fragmento como uma forma de coerência” (BLANCHOT, 1993, p. 4, *tradução minha*).

&

Talvez, algumas das questões desta comunicação imprópria que ora faço ao adiar fazê-la sejam alguma coisa como: o que pode o poema hoje? Que dis-cursos podemos aprender desses poemas? Que topologia é possível nesse terreno movediço, se alguma? Nesse sentido, por onde esses poemas nos levam? Para onde e para quê? O que fazemos com aquilo que no poema é feito? O que lemos no poema quando nos colocamos a ler?



E aquilo que na leitura do poema é infinito? O que fazemos daquilo que do poema deriva? Em que caminhos nos arriscamos? O quanto abrimos mão dos nossos saberes-sabidos quando encontramos com um poema? O quanto deixamos com que os poemas nos ensinem? E assim sucessiva e inesgotavelmente, enquanto nos dispusermos a escutar.

&

Penso, aqui e agora, nas obras dos poetas paraenses, para que eu fale a partir de sua ressonância, já movido também por Celan; para que possam me escutar a partir da sua ressonância.

Leio, então, o poema *Espirais*, de *Marahu Poemas* (1991), escrito por Max Martins, e o poema *Mühlauer Friedhof*, de *Arena, Areia* (1986), escrito por Age de Carvalho:

### **Espirais**

Este é o próprio respirar da seda  
Ou a arte  
    (e a sede)  
    de se dar  
        sedar-se  
        rumo ao Oriente

Ou um aspirar aos céus  
da forma a conduzir-nos

– as espirais


o espírito

(MARTINS, 2001, p. 94)

### **Mühlauer Friedhof**

Me-  
dita, a

branca  
sombra da neve,  
o nevo  
desse silêncio, fendido: Trakl.



(Arde,  
    arde a folha  
forasteira, o louro  
latim das folhas,  
o cego vento  
ledor  
das folhas).

Aberta, a  
pedra interrogada

(CARVALHO, 1990, p. 79)

Contrariando a interdição a que esses poemas submetem qualquer investida de leitura, passo a ressaltar a preocupação dos poetas com a página em branco, a atenção a cada palavra.

Não pretendo, no entanto, nesta comunicação imprópria e interdita, como já deve estar claro, fazer leituras analítico-interpretativas de poemas – algo que ao mesmo tempo se afigura impossível, tanto quanto improvável de se conseguir com efeito; senão seguir com uma fala já atravessada e por isso também estilhaçada pelos poemas, cindida, fendida pelas palavras que os poemas trazem: *o nevo deste silêncio fendido, o próprio respirar da seda.*


&

Não é difícil notar, nesses dois poemas, uma grande disposição para o entendimento da página como espaço a ser habitado pelas palavras – que as percorre de diversas maneiras; um espaço a ser atravessado pelas palavras, marcado por elas, por sua mancha sobre o branco.

Num olhar rápido e bastante desprezioso, é possível perceber que os poemas não se submetem ao alinhamento clássico à esquerda. Diferentemente disso, os versos passeiam com a liberdade necessária para habitar aquilo que são, aquilo que dizem.

O que eu quero dizer quando digo isso?

No poema de Max Martins, o deslocamento dos versos na página conduz os nossos olhos à espiral que é o próprio poema – espiral anunciada pelo título e retomada ao longo do poema tanto discursiva, quanto graficamente (se bem que sua disposição também já tem algo de dis-curso, sendo precário manter tal distinção; a sua disposição já é ela própria, na impropriedade de se dispor aos nossos olhos, uma forma fendida,



falha, aberta) –, fazendo com que os olhos passem *rumo ao Oriente* da página e então retornem. O que se espirala também no poema é a sonoridade obtida a partir do rearranjar das letras nas palavras, gesto renovado de interesse pela materialidade daquilo com que se trabalha: *a sede de se dar sedar-se; respirar aspirar as espirais o espírito*. Há aí, se posso chegar a uma afirmação como esta, há aí uma vontade de ingresso na linguagem – um retorno a casa que o poema faz. Uma viagem de volta, como tudo.

No poema de Age de Carvalho, por sua vez, para ser igualmente breve, também podemos verificar essa necessidade de inseminar a linguagem, abri-la, ocupá-la; adentrar cada palavra, em especial pelo recurso da quebra, esgarçando o sentido do dizer. *A sede de se dar, sedar-se* a caminho da linguagem, a caminho da escrita, faz com que uma só palavra então, sozinha, torne-se dois versos, como que a anunciar sua potência e pluralidade: *Me-/dita*. Um *meditar* do poeta que é *ditado* pelo poema; um *meditar* que lida, sonora e plasticamente, com *a branca sombra da neve*, com a página – que avança sobre o poema, avança sobre os versos, e faz arder a folha. Assim, só resta na página como que um rastro do *dito*, conquanto, em grande medida, *interdito*: somente mancha, *nevo*, marca sobre o papel.


&

Mas... se assim falo, começo a tornar minha fala um discurso. Um discurso sobre. Um dizer sobre o querer dizer de outro. E essa comunicação imprópria quer somente ser, se assim pode querer, algo análogo ao *nevo desse silêncio*.

&

Retorno e suspendo. Quem fala não *sobre*, mas *com* poemas, não pode discursar – como se pudesse pretender saber sobre o que fala ou sobre com o que fala. Quem fala *com* poemas é a todo tempo instado a citar e recitar. “Vivemos sob céus sombrios e... são poucas as pessoas. Talvez por isso existam também tão poucos poemas” (CELAN, 1996, p. 66).

É claro que cito não para lamentar os tempos sombrios que nos assolam e de que já falava Celan em outra chave, nem muito menos por nostalgia, senão para fazer com que essas palavras vivam na precariedade da pronúncia – como um poema vive na precariedade da leitura; e assim pode viver sempre outra vez, como uma respiração. Cito para buscar caminhos para confrontar os discursos estabelecidos do saber-fazer, do saber-sabido; para aprender com os poemas uma outra forma de diálogo, uma outra



forma de estar no mundo – assim como uma outra forma de olhar para o outro, também uma outra forma de olharmos para nós próprios.

E também porque: “O poema fala para além do conhecimento. Ele escreve, e o que ele escreve é, antes de mais nada, precisamente isto: que ele é endereçado e destinado para além do conhecimento, inscrevendo datas e assinaturas que alguém pode encontrar, de forma a abençoá-las, sem saber tudo o que elas datam e assinam.” (DERRIDA, 2005, p. 34, *tradução minha*).

&

“Minhas Senhoras e meus Senhores, de que falo eu realmente quando, a partir *desta* direcção, *nesta* direcção, com *estas* palavras, falo do poema? Do poema? Não, *daquele* poema. Mas eu falo afinal do poema que não existe!

O poema absoluto – não, é mais que certo que não existe, não pode existir, tal coisa!

Mas existe, isso sim, com cada verdadeiro poema, com o mais modesto dos poemas, aquela irrefutável pergunta, aquela inaudita exigência” (CELAN, 1996, p. 58).

&

O poema fala, faz com que a fala aconteça. Indecidível, entre sim e não, entre sempre e nunca, entre mim e ti, entre o outro e o Outro, numa conversa impossível, mas na abertura de um diálogo: “Quem fala, meu irmão, não conversa com ninguém, fala porque ninguém o ouve, ninguém e Ninguém, e depois é ele que diz, ele e não sua boca, e não a sua língua, ele e apenas ele diz: estás a ouvir?” (CELAN, 1996, p. 38).


&

“Minhas Senhoras e meus Senhores, estou a chegar ao fim – estou de novo no princípio” (CELAN, 1996, p. 59).

Entrego-vos um novo poema de Age de Carvalho, do livro *Ainda: em viagem* (2015), e um novo poema de Max Martins, do livro *Caminho de Marahu* (1983):

E JÁ NÃO ÉS: É  
a carne voltada à terra,  
infra, sua primeira noite  
ali, chã  
entre vegetais,

na passagem,



já divisando  
o laranjal iluminado,  
de volta à Granja, Ananindeua,  
seo Zé Carreira e seo Dico,  
dois terçados  
aguardando as ordens  
do dia.

Sol de dois, sóis  
da fruta talhada-oferta  
na mão  
são de boas-vindas:  
jazes, e adentras o campo,  
já és sumo e humo, perfeito-composto  
a caminho, antes  
de bater a porta.

(CARVALHO, 2015, p. 66)

&

(poesia)

Teu nome é não em cio e som farpados  
Cílicio escrito, escrita ardendo, dentro  
se revendo  
    fera  
do silêncio úmido se lambendo, lábil  
labiríntima      lâmina se ferindo  
   se punindo

(MARTINS, 1983, p. 144)


&

Minhas Senhoras e meus Senhores, estamos na UERJ, hoje, dia 08 de agosto de 2017. Vivemos sob céus sombrios... Mas... aprendemos com a poesia, com as obras de Age, de Max, de Celan, que “a realidade não *é*, a realidade vai ser procurada e conquistada” (CELAN, 1996, p. 30). Acabo de citar Celan mais uma vez.

E uma vez mais, para finalizar, faço esse gesto – citar, re-citar; que é o mesmo que dizer: para começar, para seguir em viagem:

**TÜBINGEN, JANEIRO**

Olhos con-  
vertidos à cegueira.



A sua -- «são  
um enigma as puras  
origens» --, a sua  
memória de  
torres de Hölderlin flutuando no esvoaçar  
de gaivotas.

Marceneiros afogados visitando  
estas  
palavras a afundarem-se:

Se viesse,  
se viesse um homem,  
se viesse um homem ao mundo, hoje, com  
a barba de luz dos  
patriarcas: só poderia,  
se falasse deste  
tempo, só  
poderia  
balbuciar balbuciar  
sempre, sempre,  
só só

(«Pallaksch. Pallaksch.»)

(CELAN, 1996, p. 105)

Muito obrigado pela presença e pela escuta.

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. *Obras Escolhidas, volume II*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, SP Editora Brasiliense. Primeira edição, 1987. 6ª reimpressão, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Último a Falar*. Tradução e notas de Fernanda Bernado. Lisboa: Averno, 2016.

\_\_\_\_\_. *The Infinite Conversation*. Tradução de Susan Hanson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARVALHO, Age de. *Ainda: em viagem*. Belém: ed.ufpa, 2015.

\_\_\_\_\_. *Caveira 41*. São Paulo: Cosac Naify, 2003; Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.



CARVALHO, Age de. *Entrevista: Age de Carvalho*. Revista Cacto, São Paulo, n. 3, pp. 14-22, outono 2003. Entrevista concedida a Eduardo Sterzi.

\_\_\_\_\_. *Ror (1980-1990)*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

\_\_\_\_\_. *Seleta*. Belém: Paka-Tatu, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sobre o solo solitário onde*. Instituto Goethe, São Paulo, 2006. Entrevista concedida a Simone Homem de Melo.

\_\_\_\_\_. *Trans*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CELAN, Paul. *A Morte é uma Flor*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998.

\_\_\_\_\_. *A poesia hermética de Paul Celan*. Tradução de Flávio René Kothe. Brasília: UNB, 2016.

\_\_\_\_\_. *Arte Poética – O Meridiano e Outros Textos*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996.

\_\_\_\_\_. *Breathturn into Timestead. The collected later poetry*. Tradução de Pierre Joris. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2014.

\_\_\_\_\_. *Cristal*. Tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2005.

\_\_\_\_\_. *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlass*. Edição crítica organizada, traduzida e comentada por Barbara Wiedemann e Bertrand Badiou. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.

\_\_\_\_\_. *Obras completas*. Tradução de José Luis Reina Palazón. Madrid: Editorial Trotta, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. Seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Cotovia, 1996.

\_\_\_\_\_. *The Meridian – Final Version – Drafts – Materials*. Tradução de Pierre Joris. Stanford: Stanford University Press, 2011.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogerio da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Che cos'è la poesia?* Tradução de Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

\_\_\_\_\_. Shibboleth for Paul Celan. In: \_\_\_\_\_. *Sovereignties in Question – The Poetics of Paul Celan*. Eds. Thomas Dutoit e Outi Pasanen. Nova Iorque: Fordham University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. Rams. In: \_\_\_\_\_. *Sovereignties in Question – The Poetics of Paul Celan*. Eds. Thomas Dutoit e Outi Pasanen. Nova Iorque: Fordham University Press, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu; quem és tu? Comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.

\_\_\_\_\_. *Verdade e Método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer; revisão da tradução de Ênio Paulo Giachini. Petrópolis/RJ: Vozes, 1998, 2ª. ed.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Poetry as experience*. Tradução de Andrea Tarnowski. Stanford: Stanford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. O Último Texto. In: *TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Tradução de João Camillo Pena. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XI, nº17, p.17-19, 2007


\_\_\_\_\_. *The Birth to Presence*. Tradução de Brian Holmes. Stanford: Stanford University Press, 1994.

MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. São Paulo: Augusto Massi e Massao Ohno Editor, 1992.

\_\_\_\_\_. *Poemas Reunidos 1952 – 2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

SZONDI, Peter. Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe. In: \_\_\_\_\_. *Poética y filosofía de la história I*. Tradução de Francisco L. Lisi. Madrid: Visor, 1992. p.15-152.

\_\_\_\_\_. *Celan Studies*. Tradução de Susan Bernofsky e Harvey Mendelsohn. Stanford: Stanford University Press, 2003.



**A LUZ APAGOU, O POVO SUMIU?**  
**A POESIA VAGA-LUME E A PERFORMANCE POLÍTICA NAS**  
**MANIFESTAÇÕES**

Bárbara Xavier França (UFMG)<sup>1</sup>

**Resumo:** o vídeo de um menino em situação de rua recitando o poema “José” de Carlos Drummond de Andrade foi compartilhado nas redes sociais e recebeu muitos comentários sobre a destreza com que o protagonista diz os versos em meio à (possível) situação de uma manifestação. Na esteira de Didi-Huberman, o texto procura pensar o vídeo como uma “cena aparição”, capaz de, resignificando a poesia, tensionar o momento atual brasileiro, deslocar posições, olhos, ouvidos e fazer política.

**Palavras-chave:** Drummond; José; Didi-Huberman; Manifestação


### **Introdução**

É noite e há luzes de postes e de faróis de carro. Dividindo o espaço da rua com veículos que viram à esquina ou passam direto, civis aparecem ao fundo, caminhando. Alguns vão mais rápido, um até recorre à velocidade de um skate. Outros, em pequenos grupos, apenas atravessam o campo numa toada que indica distanciamento de algo já em vias de minguar. Um policial do choque, por sua vez, com o passo bem mais firme e impostado, segue em fluxo contrário. Na banda sonora, ecoam apitos insistentes e gritos em uníssono de “Fora, Temer”, fazendo parecer que lá, à direita, para onde se dirige o PM, há mais gente. Também se ouve uma voz de mulher amplificada por microfone, num tom severo, proferindo palavras de ordem algo como “vamos lutar, vamos lutar!”. Enquanto isso, em primeiro plano, um jovem negro recita “José”, poema de Carlos Drummond de Andrade.

No dia 25 de junho de 2016, José Miguel Wisnik compartilhou em sua página oficial no Facebook o vídeo em que estrela esse menino. Gravado possivelmente com câmera de celular durante uma manifestação de rua, o material de não mais de um minuto e vinte e um segundos foi anunciado por Wisnik como “das coisas mais transbordantes de sentido que as nossas retinas fatigadas e os nossos ouvidos podem ver e ouvir nesse momento no Brasil. Ele diz a pergunta de todas as perguntas e é a própria resposta de todas as perguntas”.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela UFMG. Mestre em Comunicação Social e graduada em Comunicação/Jornalismo pela mesma universidade. E-mail: barbaraxfranca@gmail.com.



Na página do coletivo mídia-ativista Mariachi, a autoria da gravação é atribuída a Miguel Carvalho<sup>2</sup>. No entanto, não se sabe ao certo quem é o adolescente, de onde vem nem quantos anos tem. A única informação possível de ser encontrada pelos perfis e páginas de alguma forma relacionadas ao vídeo é a de que se trata de alguém em situação de rua em Salvador, e que seu nome é Vitor. A sugestão de se tratar de uma manifestação é acatada por “pistas” como os gritos de guerra e a presença da polícia. Mas, não há nada durante a reprodução que confirme que aquela manifestação era contra o até então presidente interino Michel Temer, ou se aqueles clamores eram de opositores, apenas almejando provocar manifestantes a favor da situação.


O que se tem, indiscutivelmente, é a presença do menino que, às margens dessa manifestação, indaga junto com a poesia: “e agora, José?”. Longe dos holofotes midiáticos interessados ora em enfatizar como passeatas similares à sugerida pelo extracampo são um sucesso dos cidadãos de bem, ora em colocar que são um fiasco e infiltradas por baderneiros, Vitor aparece recuperando para o hoje um texto da primeira metade do século XX ele mesmo já conhecido por sua carregada reflexão política sobre um período de guerras e descrença com o futuro. Instigados pela afirmação de Wisnik sobre o transbordamento de sentidos a respeito do momento atual brasileiro expresso no vídeo, propomos, a partir da discussão de Georges Didi-Huberman (2014) acerca da sobrevivência dos vaga-lumes, pensá-lo como uma “cena-aparição” capaz jogar luz no presente e instaurar novos possíveis.

### **Poesia oral revisitada**

“E agora, José? / A festa acabou, / a luz apagou, / o povo sumiu, / a noite esfriou / e agora, José?” começa o menino, passando pelas seis estrofes do poema, presente no livro homônimo, lançado originalmente em 1942. Vestindo uma camisa preta com mangas compridas vermelhas, Vitor diz cada um dos versos de “José” enquanto é observado por dois homens que mantêm o olhar fixo a ele. A câmera que o apreende se movimenta um pouco, como se reagisse à sua intensa gesticulação. É junto com esses gestos, sobretudo dos braços – que lembram inclusive a postura de artistas do rap,

---

<sup>2</sup> O título do vídeo no canal Mariachi no YouTube é “E AGORA, JOSÉ? Vitor, menino de rua, recita poema de Carlos Drummond de Andrade” e pode ser acessado no link: <https://youtu.be/2Wc-yoYckhI>.



manifestação periférica por excelência – e com as expressões faciais, que Vitor impõe ritmo e cadência à declamação. Ele traz para a oralidade, num espaço público, um texto poético já concebido dentro de um paradigma de valorização da leitura solitária e silenciosa, como é o texto de Drummond.

A atitude de Vitor permite dialogar diretamente com a prática da poesia oral e com a performance dos recitadores da rua. Dentro da discussão sobre poesia e oralidade, a performance, para Zumthor (2010), seria a ação pela qual a mensagem poética é transmitida e recebida, simultaneamente, no aqui e no agora. Implicando texto e suas circunstâncias, como tempo, espaço e lugar, a performance também está necessariamente associada à presença de um corpo e, no caso da poesia oral, da voz. É por meio da voz, aliás, que se afirma a existência do corpo como sendo também tempo e lugar.


Atuando como se estivesse em uma batalha de rimas, pode-se dizer que o jovem atualiza o poema de Drummond dentro de uma perspectiva marginal. Algo ainda endossado pelos gritos de guerra, apitos e demais barulhos – ou ruídos, de que fala Zumthor (2010) – de manifestação que vêm do extracampo.

No entanto, embora a ação do menino seja também significada por isso que não está no plano visível, é ele – o menino - quem está fora do acontecimento propriamente dito. Vitor não está nem do lado dos “contra”, nem do lado dos “a favor”, seja lá em relação a quê. Mas, quando o menino aparece recitando, ele não apenas expõe o poema, mas convoca um “outro”, considerado elemento da performance. “Toda poesia aspira a se fazer voz; a se fazer um dia, ouvir: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação”, diz Zumthor (2010). (idem, p.179).

O jovem, negro e em situação de rua, como nos diz a informação dos compartilhamentos, não participa da manifestação, ou não foi convidado para ela. E é desse lugar, à margem, que ele indaga, mais de uma vez: “e agora, José?”.

### **Figurantes**

Esse lugar (ou o “não-lugar”) que ocupa Vitor com relação ao acontecimento nos conduz a pensar na ideia do “figurante”. Termo tradicionalmente empregado no universo cinematográfico para designar os papéis de mera decoração, ele é trazido por



Didi-Huberman a partir de uma perspectiva que procura pensar a aparição do homem comum, sem nome, no cinema e em demais manifestações artísticas. Diz ele: “Figurantes: palavra usada para designar os homens ‘sem atributos’ do teatro, da indústria, mas, também, palavra abismal, palavra para abordar os labirintos que oculta toda figura”<sup>3</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.153-154). “Homem sem atributo”, sem qualidades, não seria essa a definição para os sujeitos em situação de rua no país, verdadeiros figurantes quando, nas cenas, estão em jogo os interesses e as tomadas de decisões?

Usada primeiramente no teatro, depois no cinema, a ideia de um figurante em sentido mais geral aparece no início do século XX, aludindo a um grupo de pessoas cujo papel não é de fato significativo, isso em relação à sociedade ou em uma perspectiva histórica. Já ocorreu de, inclusive, segundo Didi-Huberman (2014), a palavra “figurante” ser usada como gíria na França para mencionar os cadáveres anônimos expostos em necrotérios para serem reconhecidos.


Falando especificamente das artes e da indústria do cinema, Didi-Huberman (2014) aponta como, por estarem na parte mais baixa da escala artística e social, os figurantes quase não são objeto de atenção dos estudiosos nem da crítica especializada, sendo esta uma forma de relegar aos “atores de preenchimento” uma existência lisa e plana. No entanto, não se trata aqui de apropriar de categorias e análises do teatro e do cinema para abordar um breve e amador vídeo, senão de tomar a provocação de Didi-Huberman (2014) para pensar o apagamento desses “homens sem qualidades” não só nas artes, mas na vida pública em geral. “Esse é (...) o paradoxo dos figurantes: eles têm um rosto, um corpo, gestos bem característicos, mas quem controla a mise-en-scène os quer sem rosto, sem corpo, sem gesto característico”<sup>4</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.156).

Vitor, que nem sobrenome tem, é um figurante da cidade quando as imagens panorâmicas querem ou precisam fazer volume ao que costuma se chamar “massa”. Mas, na maioria das vezes, alguém como ele é tido como um figurante maldito, aquele

---

<sup>3</sup> Livre tradução nossa, como todas deste texto. No original: “Figurantes: palabra para los ‘hombres sin atributos’ de una puesta en escena, de una industria, de una gestión espectacular de los ‘recursos humanos’; pero, también, palabra abismal, palabra de los laberintos que toda figura oculta”.

<sup>4</sup> No original: “Esa es (...) la paradoja de los figurantes: tienen un rostro, un cuerpo, gestos bien característicos, pero la puesta en escena que los demanda los quiere sin rostro, sin cuerpo, sin gestos característicos”.



que se quer levar para o extracampo quando as vias públicas precisam aparecer mais de perto. É aquele obrigado a sair de cena pelas “políticas” higienistas levadas a diante nas metrópoles do país.


Apesar disso, recitando “José” em primeiro plano, Vitor é o protagonista, se não da manifestação, pelo menos de um questionamento central para estes tempos: “e agora?”. Com voz, ele agora se dirige a outro qualquer. José, nome próprio masculino mais comum no Brasil segundo levantamento do IBGE de 2016, dá nome ao poema que sinalizava uma guinada em direção à crítica social, que, conforme Antonio Candido (2004) se intensificou na obra de Drummond com o lançamento de “A Rosa do Povo”, publicado em 1945.

No livro “José”, de acordo com o autor, o apelo social aparece, mas da perspectiva do sujeito, na versão de alguém que é afetado pela consciência da impotência diante da catástrofe. Pensemos em um mundo que acabou de viver a guerra civil espanhola e está enfrentando Segunda Guerra Mundial, o fascismo na Itália, o nazismo na Alemanha e mesmo o getulismo no Brasil. Conforme Candido (2004), “a poesia social de Drummond não é devida apenas à convicção, pois decorre sobretudo das inquietudes que o assaltam. Drummond quer completar-se pela adesão ao próximo, substituindo os problemas pessoais pelos problemas de todos (CANDIDO, 2004, p.79).

Sem, no entanto, incorrer à enunciação panfletária, os “problemas de todos” surgem em “José” como consequência do atravessamento da história não na vida dos heróis dos campos de batalha, das arenas da revolução e das páginas oficiais. Mas, sim, a partir do atravessamento da história na vida daqueles ficaram, em sua existência a mais ínfima, comezinha, cotidiana. Uma espécie de “vida-figurante”, talvez, em relação aos grandes acontecimentos nacionais da época. “Está sem mulher, / está sem discurso, / está sem carinho, / já não pode beber, / já não pode fumar, / cuspir já não pode, / a noite esfriou, / o dia não veio”. É essa situação de total alijamento do cidadão comum, em que “tudo acabou, e tudo fugiu e tudo mofou”, que Vitor traz à tona para o presente.

### **Vaga-lumes**

A desolação e falta de rumo da primeira metade do século XX que atravessam o poema são chacoalhadas pela voz jovem, pelo olhar afetuosos e pelo gestual, um tanto



até dançante, que Vitor imprime no ato da declamação. Ao mesmo tempo, trazido para a rua, para a ocasião de uma manifestação, a indagação de Drummond tensiona ainda mais a condição de quem acessa o poema em um país que enfrenta grave crise política.


Essa confluência de temporalidades que acontece no momento mesmo do contato com o vídeo nos conduz ou nos permite pensar no movimento de um Agora encontrando um Outrora, de que fala Didi-Huberman (2014) a partir de Benjamin. Esse aspecto é o que, para o pensador francês, constitui o que ele chama de “imagem-vaga-lume”. Breve como um lampejo, ela é capaz de iluminar, ainda que com fraca luz, algo obscurecido pela claridade cegante dos refletores do espetáculo. É como se o vaga-lume iluminasse à contrapelo.

O autor busca a metáfora do bicho que, com seus pontos de luz, pode formar uma constelação, no poeta e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. É ele quem, em uma carta endereçada a um amigo em 1941, relaciona os vaga-lumes à amizade, ao amor e à inocência da juventude. Em 1975, porém, tendo vivido o horror, a guerra e o fascismo triunfante, Pasolini se rende e atesta o desaparecimento dos pirilampos. Conforme Didi-Huberman, ao falar de “dança dos vaga-lumes” na primeira carta, o poeta impunha uma questão que era também política e histórica. Naquele momento, a “dança” que os jovens amigos do poeta admiravam na noite, expressava a incorporação da política no corpo e, frágil e fugaz, representava um momento de graça frente ao mundo do terror em que viviam. É esse horizonte expresso na carta de 1941 que Didi-Huberman (2014) conclama para que não se perca.

Há sim, para o autor, motivos de sobra para ser pessimista nestes tempos. Contudo, aceitar o desaparecimento dos vaga-lumes, segundo ele, é “(...) agir como vencidos (...). É não ver mais nada. É (...) não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.42). Ainda, de acordo com o autor, escolher não ver os vaga-lumes é sucumbir à intensa iluminação dos “(...) projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (idem, p.31).

Por isso, consideramos que o vídeo do jovem sem teto recitando “José” de Drummond pode ser pensado como uma “imagem-vaga-lume”. Fora das *selfies* verde-amarélas ou vermelhas da manifestação e da cobertura midiática da “marcha dos





cidadãos de bem” ou do “quebra-quebra dos vândalos”, o vídeo irrompe com o rosto, a voz e a razão de quem geralmente é só informe, barulho, massa; ele irrompe com a poesia – uma das expressões do apuro da alta cultura –, na boca, no corpo de um “Zé Ninguém”. E é aí que, podemos dizer, está sua potência política.


Conforme Jacques Rancière (2010), a política consiste em reconfigurar a distribuição dos lugares e das identidades, em reconfigurar o corte e o recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, do barulho e da palavra, ou seja, a política consiste na reconfiguração disso que ele chama de “partilha do sensível”. “A política consiste em reconfigurar (...) o que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos” (RANCIÈRE, 2010, p.21). A política, assim, não é um estado, não é uma ordem permanente. Política é justamente o que rompe com uma ordem e instaura novos possíveis; é isso de fugaz, mas luminoso, como um vaga-lume. Olhar para os figurantes, aqueles sem nome e sem rosto, para Didi-Huberman (2014), também é fazer política.

### **À guisa de provocação**

Difícil falar hoje em manifestação de rua sem remeter às jornadas de 2013. No início de 2014, o cientista político Giuseppe Cocco (2014) escreveu um texto relacionando os jovens, especialmente os adeptos da tática black bloc, aos vagalumes de que fala Didi-Huberman, em tom entusiasmado com relação ao que podia advir dessa potência jovem e renovadora. Escreveu ele:

(...) apesar e graças a essa ingenuidade, os jovens – e particularmente aqueles que resistiram nas manifestações – souberam levar a luta no terreno da estética e da linguagem, de uma política que se tornou poética (...). Uma volta ao original que acontece por meio da criação do novo. Os jovens são anjos e sua linguagem divina é criadora de uma outra realidade. Eles lutam por novas instituições, radicalmente horizontais, sem lideranças: eles afirmam que o poder tem que estar difuso no povo e não exclusivo de um chefe e renovam assim a rebelião de Core no livro dos números, aquele que acontece no deserto (COCCO, 2014, p.33).

Porém, aproximando-se do evento esportivo e do período pré-eleitoral, as manifestações de rua foram duramente reprimidas pelas forças repressivas do Estado e execradas por representantes tanto à direita, quanto à esquerda, por declarados motivos



que iam da aparente inexistência de propostas concretas até a vontade de vandalizar, por si só. Mas será mesmo que a luz apagou e o povo sumiu? Sobrevivências de 2013, para continuar ainda usando o vocabulário de pensador francês, são apontadas, aqui e ali, em movimentos, como os “rolezinhos” em Shopping Centers e as ocupações dos estudantes secundaristas.

O gesto do Vitor, meio rapper, denso de emoção, carrega um apelo à ação, próprio da prática da poesia oral. No entanto, seu apelo parece chamar a atenção antes para aqueles jovens, a maioria negros, que desciam dos morros para as manifestações no asfalto com placas lembrando que “a favela nunca dormiu”. Também parece chamar a atenção para aqueles como Rafael Braga, único condenado por conta dos protestos de 2013, preso por portar um frasco de desinfetante. Outro jovem negro. O vídeo de Vitor dizendo Drummond aponta para a necessidade de se considerar o que existe para além da polarização que a espetacularização das manifestações que fazer crer. E o menino em situação de rua pergunta sem escolher lado e sem oferecer resposta: “e agora?”.

### **Referências bibliográficas**


BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. Pp.7-22.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. Pp. 67-97.

COCCO, Giuseppe. A dança dos vagalumes. In: *Amanhã vai ser maior: O levante da multidão no ano que não terminou*. CAVA, Bruno e COCCO, Giuseppe (org.). São Paulo: Annablume, 2014. Pp. 11-34.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples en larmes, peuples en armes*. Paris: Les Edition de Minuit, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Poemas de pueblos. In: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Horacio Pons (trad.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014. Pp. 147-243.



DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Vera Casa Nova, Márcia Arbex (trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. Trad. Augustin de Tugny. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, 2010.

ZUMTHOR, Paul. A performance. In: *Introdução à poesia oral*. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida (trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## NA ESCURIDÃO DOS TEMPOS: AMOR, POLÍTICA E POESIA

Danielle Magalhães<sup>1</sup>

**Resumo:** O amor é cego. A justiça é cega. Homero é cego. O contemporâneo fita o escuro. Nestes tempos, extinção tem sido a palavra de ordem. Tudo está às claras: não mais se esconde por trás da política a sombra da polícia: elas são o mesmo. Ambas são sustentadas pela força. Poesia e amor, ao contrário, são sustentados na falta. Enquanto a política sempre excluiu a falta, amor e poesia a têm como um meio constitutivo ao qual se dá corpo, movendo-se nela e com ela, instituindo à política o que essa sempre excluiu. Neste tempo em que tudo está às claras, talvez haja um resto de sombra que possibilite o assombro, que possibilite se assombrar com o que sobra, com o que resta.

**Palavras-chave:** Poesia; Filosofia; Política; Amor

*Como falar, ali, de sombras?*  
(Maiakóvski, “A extraordinária aventura vivida por Vladímir Maiakóvski no verão na *datcha*”, 1920)

Hoje, em 2017, no décimo sétimo ano do segundo milênio depois de Cristo, no centenário da Revolução Russa, aqui, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, eu me pergunto: como falar de brilho? Hoje, de dentro do fracasso, de dentro do escombros, de dentro da precariedade, de dentro do que resiste, frágil, eu me pergunto: como falar, aqui, de brilho? Sabemos que a linguagem está em uma “relação excessiva ou excedida para com o outro” (DERRIDA, 1994, p.93), uma vez que a linguagem é uma experiência do fora, instaurada na ética e voltada para o outro e desde o outro. Poderíamos, por exemplo, dizer que poesia, filosofia, política se entrelaçam na linguagem, enquanto possibilidade de uma forma de amar. Recomeço, então, com outras palavras, tudo o que tenho, o que me resta.

“O que é política?”, assim é nomeado um texto de Hannah Arendt (2002). Nele, a filósofa diz que, compreendida em uma relação de meios e fins, a política nada mais é do que um meio para atingir um objetivo, a vida, que está para além do que ela mesma pode assegurar (ARENDRT, 2002, p.24). Ora, se a vida sempre foi ou deveria ser o objetivo ou a finalidade da política, então o que a política assegura é tudo, menos a vida, talvez não em termos aristotélicos, mas em termos, sobretudo, modernos, em que a lógica da finalidade está atrelada à lógica do produto, do próprio e da propriedade, pressupondo necessariamente um expropriado. Ou melhor, um desapropriado. Hoje, vemos, sentimos, sabemos, explicitamente – porque está às claras –, que o objetivo ou a finalidade da política não é a vida. Quando comecei a escrever este ensaio, vi que era

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria Literária (UFRJ). Contato: danielle.h.magalhaes@gmail.com

impossível repetir, aplicando aos nossos dias de hoje, que a vida é ou continua sendo a finalidade da política, porque, por mais que seja legalmente, por mais que, juridicamente, a política tenha a vida por fim, por mais que a lei diga isso, por mais que possamos ler isso nas leis, por mais que isso esteja dito sem estar legível, por mais que isso não esteja dito, estando legível de outro modo nas leis, por mais que Hannah Arendt pudesse estar falando nesse sentido, e é provável que ela estivesse falando neste sentido, por mais que achemos isso, ou que isso possa ser tido como o óbvio, hoje, nos últimos tempos, neste momento, não precisamos ler em lugar algum para sabermos, explicitamente, que a vida não é o objetivo/a finalidade da política. Isso está às claras.

Poderíamos, em uma lógica apressada, dizer que neste momento em que a vida não é mais a finalidade da política, talvez o fantasma da vida pudesse ser liberto. Digo “fantasma” porque, se pelo menos desde a modernidade a política exclui a vida ao tê-la como finalidade, então o que temos é o fantasma da vida. Todavia, enquanto a riqueza for a finalidade, o meio e o objeto da política, e a vida não for o meio, a vida sempre estará como um preço e sempre estará assassinada. Mas talvez nada disso seja política. Nesta democracia, ou nesta oligarquia, ou nesta democracia morta, ou nesta democracia ainda não nascida, ou neste fantasma de democracia, ou nesta oligarquia disfarçada de democracia em que vivemos, nisto que não sabemos ao certo o que é, nisto que nem sabemos nomear, a política assegura seu objetivo, a riqueza, às custas da vida. Aristóteles, em *A Política*, já teria identificado a moeda como o meio e o objeto da arte de adquirir riquezas, que deveria divergir da ciência da economia em uma democracia, atendendo à necessidade, mas, em uma oligarquia, não diverge (ARISTÓTELES, 2009, pp.26-31). Hoje, o meio, o objeto e o fim da política coincidem no mesmo, na obtenção de riqueza. Se a vida sempre foi um fim da política, a política sempre esteve a serviço de excluir a vida. Mas, se ter a vida por fim é excluir a vida, o que vemos hoje é mais que excluir a vida, é a vida como preço: às custas de uma vida que é mais ou menos matável, mais rapidamente ou mais vagarosamente matável, o que sempre foi grave, mas, a gravidade, hoje, talvez recaia no assombro de ver que isto está explícito, desvelado, sem véus, descarado, ou melhor, às caras e às claras: somos matáveis. Apenas mais ou menos matáveis. O pobre, preto, favelado, em relação a mim, é mais matável que eu. A minha mãe, pensionista do Estado, é menos matável que o pobre, preto, favelado, mas é mais matável que eu, porque, como ela, uma multidão de servidores está sendo morta aos poucos, carecendo do mínimo necessário para a sobrevivência. Nesta escala, eu posso me considerar privilegiadamente salva não porque

tenho vida, mas porque sou menos matável. Quando vou às manifestações, sou mais matável que as minhas cachorras, que ficam em casa. Somos matáveis, enquanto deveríamos ser amáveis. Curiosamente, a palavra “amável” está na palavra “matável”, parecendo estar, também aí, o vínculo entre amor e morte.

Nesta relação em que uns podem ser mortos rapidamente e outros podem ser mortos aos poucos, Bolsonaro, Cunha, Temer, por exemplo, não são seres matáveis, porque, se fossem, já estariam mortos há muito tempo. Tampouco, é claro, são amáveis. Nem amáveis nem matáveis, porque só quem é outro aponta para o fim, e eles não são o outro, mas a identidade, o poder, que quer se preservar enquanto o mesmo, aniquilando toda possibilidade de alteridade. Também não são sobreviventes. Na gravação grampeada em que o senador Aécio Neves pede dois milhões de reais ao empresário Joesley Batista, ele diz, referindo-se à pessoa a quem seria atribuída a tarefa de pegar a mala com a quantia: “Tem que ser um que a gente mata ele antes de fazer a delação.”. Eles são os que matam. Nós somos sobreviventes porque sofremos e porque fitamos a morte a todo o momento. Não são sobreviventes aqueles que não sofrem. São, esses, os detentores do poder. Fora os poderosos e os sobreviventes, há apenas os mortos. Nós, matáveis, somos sobreviventes. E quem sobrevive é sempre outro, porque ele só existe em relação com a morte e com quem está morto. Recordo-me de um verso do livro *Não*, da poeta Bruna Mitrano, que diz: “em toda alteridade, resta um pouco de fim” (MITRANO, 2016, p.28). Ou seja, tudo que é outro aponta para o fim. A sobrevivência está ligada à alteridade e à morte. Mas deveríamos ser só amáveis e não matáveis. Não digo isso como uma essência nem como uma qualidade, mas como um modo de estar em relação no e com o mundo, como um modo de convivência com os outros.

No texto de Hannah Arendt, lemos que o político é aquele que deveria ter a visão de vários pontos de vista: “não significa outra coisa que ganhar e ter presente a maior visão geral das possíveis posições e pontos de vista” (ARENDR, 2002, p.40). Apesar de *Diké*, a justiça grega, ter olhos bem abertos, era Tirésias quem, cego, via a verdade. Se *Diké* tinha sempre à vista a *alétheia*, há algo que resta velado que talvez só possa ser desvelado por uma zona de cegueira. A justiça romana, ao contrário da grega, possui olhos vendados, todavia, esta venda nos olhos funciona mais como uma homogeneização, já que está a serviço da imparcialidade e da igualdade, e menos como um modo de encarar, com singularidade, a heterogeneidade de cada diferença que se coloca diante dela. A venda nos olhos denuncia antes que essa justiça é vedada, cerrada, trazendo nos olhos a proibição, o impedimento, e não a possibilidade. Como disse uma

postagem que uma amiga compartilhou no *facebook*, a respeito da condenação a Rafael Braga, “A Justiça não é cega. Ela é racista e burguesa.”. A justiça não fita o escuro e não chega a nós, não está exposto o vazio nos olhos da justiça romana. O vazio nos olhos da justiça, nós não enxergamos. Àquele que é julgado não é permitido ver os olhos e, mais que isso, ver o vazio nos olhos da justiça. Em “O rosto”, texto de Giorgio Agamben no livro *Meios sem fim*, vemos um olho que enxerga mais o vazio do olhar, residindo aí a política: ver, no vazio do olhar, acontecerem amor e palavra (AGAMBEN, 2015, p.88). Porque o rosto, para Agamben, é uma abertura, um lugar sem substância.

Há uma escultura de Homero em que ele está com a boca meio aberta e com os olhos arregalados, com uma cara de espanto. Para Aristóteles, assim como para Platão, o espanto estaria na origem da filosofia, como podemos ver na passagem traduzida por Alberto Pucheu no ensaio “Poesia, filosofia, política” (PUCHEU, 2016, p.188): “Através do espanto, pois, tanto agora como desde a primeira vez, os homens começaram a filosofar”. Mas espantar-se não moveria apenas a filosofia, pois Aristóteles acrescenta: “Por conseguinte, o filômito é, de certo modo, filósofo”. O que une filômito – que para nós poderia ser o poeta – e filósofo é o espanto. “Mas aquele que se espanta e se encontra em impasse [em aporia] reconhece sua ignorância.”, disse Aristóteles em *Metafísica*, na passagem 982b (*apud* PUCHEU, 2016, p.188) Encontrar-se em aporia se relaciona diretamente então com o não saber.

Etimologicamente a palavra “espanto” vem do latim *expaventare*: “*ex-*, ‘para fora’, *pavere*, ligado a *pavor*, ‘pavor, medo, tremer de medo’.” Se em grego temos *thaumázein*, de onde vem “admiração”, “assombro”, “espanto”, em latim vemos como o espanto está intrinsicamente vinculado ao terror, ao tremer, ao temer. Temer, verbo e nome/sobrenome. Vemos que falar de espanto é, também, falar sobre nomes, sobre nomes que apontam para o amor ou para o terror. “[T]oda literatura é, ao mesmo tempo, júbilo e terror”, disse Silvina Lopes em *Literatura, defesa do atrito* (LOPES, 2012, p.78). Com ela, poderíamos dizer que poesia é, ao mesmo tempo, alegria e dor, amor e terror, assombrar-se diante do admirável e assombrar-se diante do terror, assombrar-se diante do assombro do amor e diante do assombro do terror, estas duas modalidades do espanto, isso que faz tremer, colocando-nos em êxtase, *ékstasis*, isto é, em deslocamento, em “movimento para fora determinado por terror ou assombro”, segundo o dicionário do Google. Ou seja, lançando-nos para fora de nós mesmos. Espantar-se ou assombrar-se, portanto, é entrar em contato com o fora diante do qual não se possui

conhecimento prévio. Talvez seja preciso dizer que se assombrar é todo um gesto que resta e que possibilita o amor, porque é com a capacidade de ter um gesto de espanto que mostramos não ser indiferentes. Então, talvez, só haja política se houver espanto.

Acho que a imagem da poesia, ou melhor, a escultura de Homero, ou melhor, o rosto do poeta, poderia ser uma boa imagem para a justiça, um rosto com olhos vazios e arregalados, com a boca aberta, espantado, assustado, assombrado. Penso que a política, como o rosto, deveria ser sem substância. Talvez precisássemos abandonar a pergunta “O que é política?”, porque já não sabemos o que é política, se é que um dia soubemos, assim como talvez precisássemos abandonar a pergunta “O que é poesia?”. Sabemos, porém, que até o que abandonamos retorna, como os fantasmas. Talvez seja necessário abandonar uma suposta essência das coisas para que seja possível ir com o que resta. E, se há restos, há falta, há necessidade, fazendo com que a política tenha de partir do vazio, do vazio do olhar, para acontecerem amor e palavra – para que se possa amar e falar.

Uma das palavras que Aristóteles mais usa n’*A Política* é “necessidade”. A necessidade de trabalhar para viver, na Grécia, significava não ser livre, sendo o contrário de liberdade. Hannah Arendt diz que “quando se está sujeito à nua e crua necessidade da vida”, não somos seres livres (ARENDR, 2002, p.31). Quando a necessidade precisa ser assegurada antes da liberdade, não somos seres livres. Na sociedade moderna, por necessidade, o trabalhador não podia abandonar o trabalho. Vemos então que, desde tempos remotos, a política e a liberdade, que nunca foram a mesma coisa, mas sempre estiveram em relação, excluem a necessidade, a falta, a carência.

Em *O Banquete* de Platão, sabemos pela fantasmática Diotima de Mantinea, a estrangeira ausente que fala pela boca e pela memória de Sócrates, que *Eros* nasce do encontro de *Poros* com aquela que estava mendigando os restos, *Pênia* (PLATÃO, 2002, pp.36-37). Ele nasce do encontro entre “recurso” e “falta”, entre “expediente” e “pobreza”, como alguns dizem, entre “riqueza” e “penúria”. Levando-se em conta que *Poros* também quer dizer abertura, *Eros* seria filho de uma dupla ausência, a da abertura e da falta. Ou seja, *Eros* é filho de uma dupla falta (nossa *aporia* por excelência). Talvez, assim, saímos de uma síntese, de uma dialética, compreendendo o amor fora da lógica do produto. *Pênia*, que gerou o amor, por exemplo, andava junto com *Aporia*, essa que, pelo espanto, deve estar presente como condição nos filósofos e nos poetas: encontrar-se sem caminhos. Não exatamente sem caminhos, mas em um impasse. Ou



melhor, em uma resistência de dar algum passo diante de uma força que se impõe e afeta, à revelia de quem é por ela afetado, escapando do controle de quem é por ela afetado. Falta, pobreza, penúria, abertura & impasse, resistência: eis o que liga amor e poesia (e filosofia), andando juntos. Não à toa, Lacan disse no *Seminário 8: A Transferência*, que “o amor é dar o que não se tem” (LACAN, 1992, p.41). Não está em questão um preenchimento, mas uma falta constitutiva, não suprida, a que só podemos dar contorno – na qual e com a qual se movem e fazem mover amor e poesia. O esforço dos corpos neste gesto de dar contorno talvez seja o gesto de amar. Ou, dizendo como Barthes enuncia uma “carta de amor”, nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, esse vazio de não ter nada a dizer e ter uma vontade louca de significar o desejo (BARTHES, 1981, p.32).

Se necessidade ou falta estão diretamente associadas com abertura e resistência, se amor e poesia movem-se nisso e com isso, só eles, juntos, são capazes de instaurar uma política que parte da falta e com a falta. Enquanto a falta não estiver em relação com a liberdade, mas capturada pela política – portanto, excluída da política – como um meio para garantir a liberdade dos poderosos (e os poderosos de hoje não são os homens livres que iam se aventurar na guerra na antiguidade), não é que o que nos reste seja ver-nos na condição de presas (ou de presos), nas garras da poesia e do amor, como se estivéssemos cativos deles, como gostam de dizer (tremo quando escuto dizerem que “no amor, é preciso colocar o outro como cativo”): o que nos resta, ao contrário, é ver que só esses dois, que andam juntos, tendo a falta como um meio constitutivo ao qual se dá corpo, ao qual se dá contorno, é que libertam, por nunca excluírem a falta, mas por se moverem nela e com ela, instituindo à política o que ela sempre excluiu, porque, até hoje, só eles trataram a falta, a necessidade, a carência, a abertura, o vazio, com dignidade, estando em uma relação afirmativa com a falta, tratando-a politicamente, ou seja, com liberdade, fazendo dela um meio de gestos do corpo, um irreduzível deslocar-se, um meio de se mover com.

Talvez nada disso que conhecemos seja política. Talvez, a política seja isso que sempre andou junto com a poesia e que, como a poesia, sempre foi um meio de vida, não se reduzindo a uma definição que esteja além de um modo de viver. Talvez, a política seja essa coisa que não nomeamos, não sabemos, não conhecemos, mas que sempre andou junto da poesia e do amor. Talvez, ver a poesia separada da política seja recair na separação que ainda as sustenta como dicotômicas e impróprias uma à outra. Queria falar da poesia na mesma condição atópica que Barthes falou do amor em

*Fragmentos de um discurso amoroso*: “o que faz tremer a linguagem” (BARTHES, 1981, p.26). Uso aqui as palavras que Patrick Gert Bange, um amigo muito querido, escreveu ao se referir a uns poemas, em uma mensagem de uma conversa informal que trocamos por *e-mail*: “por ordem de espanto”, ele disse. Sua ordem de espanto era estabelecida pelas palavras “estremeço, tremo, vibro”. Por ordem de espanto, logo, por ordem de espasmo. No dicionário, além de “contração involuntária dos músculos, sendo dolorosa ou não”, encontramos “arroubo, arrebatamento, êxtase, espanto” e surpreendo-me quando me deparo com o último significado, ligado à etimologia da palavra em grego: “ação de puxar a espada”. Se puxar a espada é um espasmo e o que nos deixa pasmos, em toda ordem de espanto há espasmo, estremeecimento, tremor.

Hannah Arendt diz que a força é o conteúdo da coisa política, isto é, o que a sustenta (ARENDR, 2002, p.30). Podemos acrescentar dizendo que a força sempre esteve com a justiça ou ao lado dela. Vejo-a aqui como essa espada que anda ou nas mãos ou ao lado das deusas grega e romana. *Diké*, por exemplo, a grega, porta uma espada na mão direita; *Iustitia*, a romana, ou porta a espada ao lado do corpo, ou porta a espada em uma das mãos. A justiça, portanto, isso que representa ou – se tomarmos a frase de Lacan em que ele diz serem os deuses o real (LACAN, 1992, p.51) – realiza o direito, sempre apreendeu, sempre possuiu a força nas mãos ou andou com ela colada ao corpo. A justiça nunca se sustentou em si mesma. Enquanto amor e poesia se sustentam na falta, a força supre qualquer falta na justiça, sustentando-a. O valor do justo está sempre sob o peso da espada. Logo, o justo, que a justiça pleiteia, é impossível, porque sempre depende da força a qual a justiça está submetida. Então, talvez, nunca tenha havido o justo. Não conhecemos uma justiça com mãos vazias ou, no mínimo, despossuída de força.

Enquanto a força sempre foi própria à justiça, ou propriedade dela, para atingir fins que a justiça mesma não consegue deliberar, a falta na qual e com a qual se movem amor e poesia já tem o próprio em queda. Movendo-se na falta e com a falta, o que resta a ambos é um irreduzível deslocar-se, não sendo possível ir com a pretensão de uma apreensão à vista colocando o outro como cativo. Ao contrário, no amor e na poesia, como um irreduzível deslocar-se, o outro é colocado como cultivo. Há aí uma relação com as mãos. Mas mãos que não possuem. Mãos que apenas se movem como um modo de amar, como mãos que apenas fazem poesia – com fazem (o) amor – como um modo de viver.

Em tempos sombrios de Temer (substantivo) e de temer (verbo), talvez o tempo do assombro seja, paradoxalmente, o tempo da menor sombra, o tempo em que a sombra é mais curta, a hora de mais brilho em que verdade e aparência, essência e aparência, verdade e mentira são indistintas. Mas só é possível ver que tudo está às claras porque alguém ainda enxerga o mínimo de sombra. Desta sombra que resta é que é possível o assombro, deste resto de sombra é que é possível ver que tudo está às claras. Talvez, o meio-dia de Nietzsche seja o tempo do espanto, o tempo da menor sombra em que, mesmo sendo menor, sombreia, produz assombro, cobre de sombra – uma sombra ainda que mínima é sombra ainda, um resto de sombra, uma sobra –, o tempo breve, de máxima luminosidade, em que tudo está às claras, quando não é mais possível enxergar a verdade com precisão. “Como falar, ali, de sombras?”, perguntou o poeta que também escreveu “O amor” e que também escreveu, em 1926, uma “Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”, da qual eu cito dois trechos:

O poeta  
    é o eterno  
                                devedor do universo  
[...]  
Eu  
    estou em dívida  
                                com os lampiões da Broadway,  
com o Exército Vermelho,  
                                com vocês,  
  céus de Bagdádi,  
as cerejeiras do Japão  
                                e toda a infinidade  
a que não pude dar  
                                a sobra de uma ode.  
(MAIAKÓVSKI, 2017, p.121).

Os poetas estão sempre em dívida pelos versos, poemas, ode, ou apenas um resto, apenas “a sobra de uma ode” que não foi destinada àquilo, àqueles e àquelas que deveriam ter sido destinados. Os poetas estão sempre em falta com tudo isso, com todos esses, com todas essas a que as sobras estão faltando.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Tradução de Davi Pessoa; revisão de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

- ARENDDT, Hannah. *O que é política?* Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- ARISTÓTELES. *A Política*. Tradução de Nestor Silveira Chaves. São Paulo: EDIPRO, 2009.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- LACAN, Jacques. *Seminário 8: A Transferência*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poemas*. Tradução de Boris Schnaidermann, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- MITRANO, Bruna. *Não*. São Paulo: Patuá, 2016.
- PLATÃO. *O Banquete*. Pará de Minas: Virtual Books Online, 2002.
- PUCHEU, Alberto. *Poesia, filosofia, política*. *FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*, n.16, 2016.

**O PICHO E A POSSE:  
A RUA TATUADA NA POESIA DE REUBEN DA ROCHA**

Fabio Weintraub<sup>1\*</sup>

**Resumo:** Em seu livro de estreia, *+ realidades que canais de tv* (2013), o poeta e *performer* maranhense Reuben da Rocha se abre para os espaços urbanos como um território em disputa, adotando em certa medida procedimentos de escrita que internalizam a lógica e os ideais da pichação. A presente comunicação almeja demonstrar como a figura do pichador se junta na obra de Reuben da Rocha à de outros agentes urbanos, como os esquetistas e maconheiros, que estabelecem com a cidade uma relação corporal, criptográfica, resistente à polícia do código e à patrimonialização do espaço público.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira contemporânea; Reuben da Rocha; arte urbana; pichação.

O apagamento recente de pichações e grafites empreendido de modo autoritário pela atual prefeitura de São Paulo traz novamente à baila o estatuto enigmático dessas intervenções, ora vistas como arte, ora como ações de resistência e apropriação do espaço urbano por parte de grupos e movimentos sociais que dele se veem aliçados pela segregação socioeconômica, pela gentrificação das áreas centrais, pela criminalização da periferia, entre outras razões.

Em entrevista recente, a urbanista Paula Santoro afirma que o projeto “Cidade linda”, do prefeito João Doria, “usa um discurso de beleza e feiura para escamotear a tentativa de inviabilizar as ações de resistência e contestação das pessoas e dos movimentos sociais através do grafite. E essa inviabilização se dá por meio do apagamento da presença simbólica dessas pessoas, dessa periferia.” (Azenha e Tessitore, 2017)

No entanto, se a truculência higienista da administração pública se exerce de modo indistinto contra pichações e grafites, cobrindo igualmente a ambos com tinta cinza, cumpre diferenciar tais manifestações a fim de melhor entender seu eventual caráter contestatário. Tereza Caldeira busca distinguir a pichação do grafite, destacando o caráter mais subversivo da primeira forma de intervenção. À diferença dos grafites, de teor artístico, muitas vezes realizados sob os auspícios da municipalidade e até com patrocínio da iniciativa privada, as pichações são coibidas pela polícia e malvistas por

---

\* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). *E-mail:* fweintraub@usp.br.

amplios segmentos da população, que as considera vandalismo. Explica Tereza Caldeira que as intervenções dos pichadores “expõem as características de um espaço público ao qual dispõem de poucas formas de acesso e no qual se sentem forçados a impor sua presença.” (Caldeira, 2012, p. 39)

Já o colombiano Armando Silva inclui a pichação dentro do campo de expressão do grafite, preferindo chamar de pós-grafite, *street art* essas modalidades artísticas que não se ligam à esfera do proibido, não põem em xeque as estruturas de poder, sendo assimiladas muitas vezes à propaganda, aos museus e ao mercado artístico. Segundo Silva, o grafite se definiria pela combinação de sete traços distintivos ou “valências”, a saber: marginalidade (mensagens fora do circuito comercial/oficial); anonimato (autoria mantida em sigilo, exceto quando organizações ou grupos a reivindicam para projetar uma imagem pública); espontaneidade (aproveitamento do imprevisto, do momento em que se realiza o traço); *cenaridade* (escolha do lugar, dos materiais, cores, forma da imagem); velocidade (inscrições que se realizam no tempo mais curto possível por razões de segurança); precariedade (meios de baixo custo); fugacidade (Silva, 2014, p. 29).

Referindo-se especificamente ao Brasil, o colombiano parece endossar a visão corriqueira sobre as pichações, aproximando-as de brincadeiras adolescentes e de atos de vandalismo (Silva, 2014, p. 47). Ele também interpreta de modo ligeiro exemplos específicos de inscrições feitas em prédios abandonados no centro de São Paulo destacando “o simbolismo dialetal formalmente decodificado (...) que mostra todo o seu esplendor fantasmal, pois edifícios abandonados são tomados por escritas desconexas nas quais residem as fantasias de terror daqueles que observam à distância como algo terrível, que poderia voltar-se contra o transeunte...” (Silva, 2014, p. 95)

No entanto as pichações também podem ser lidas tanto como testemunhos eloquentes da segregação urbana e da destruição autorizada pela lógica do capital quanto como estratégias de resistência e recuperação da vocação pública dos espaços da cidade, conforme observa a fotógrafa chilena Vivian Javiera Castro Villaroel

chamou-me a atenção a pichação como forma de escrita e denúncia paulistana, uma escrita que, igual a um código, só entendem aqueles que conhecem sua linguagem, demarcando diversos territórios urbanos. Embora a pichação já tenha ingressado e circulado em território artístico (por exemplo, na 28ª e na 29ª Bienal de São Paulo), ainda mantém seu poder de denúncia na rua. Basta mencionar a morte, ainda não totalmente esclarecida, de dois pichadores pela Polícia

Militar em 2014, quando tentavam pichar um prédio no bairro da Mooca [...] Ocupar um espaço público, seja nas ruas, seja nas praças ou edifícios, é uma ação política em si mesma. Uma recuperação do espaço público, mesmo que de maneira transitória. Assim, entendo também as pichações. (Villaroel, 2017, p. 253 3 p. 257)

Os que negam à pichação o direito de cidadania concedido em certos casos ao grafite invocam com alguma recorrência seu caráter dialetal, sua difícil decodificação, como forma de esvaziar seu significado político, alegando que não se trata de mensagens políticas, que as inscrições não significam nada, não querem dizer nada para aqueles que estão fora do circuito da pichação. Além disso, por se tratar de uma prática reprimida pela administração pública, as pichações acabam muitas vezes incorporando aos criptogramas índices metalinguísticos de natureza performática, sob a forma de frases como “com o pé quebrado”, “e a polícia passou” (Pereira, 2007, p. 226), testemunho do perigo enfrentado para realizar a inscrição.

### **Poesia, corpo e cidade**

Publicado em 2013, ano das Jornadas de Junho, o livro de estreia de Reuben da Rocha, + *realidades q de tv*, abre-se para os espaços urbanos como um território em disputa, adotando em certa medida procedimentos de escrita que internalizam a lógica e os ideais da pichação. Os poemas se repartem em cinco seções – 1) *introdução ao skate*; 2) *anotações para uma teoria da maconha*; 3) *teste de indeterminação induzida*; 4) *telegramas da l.a.i.a*; 5) *construa vc msm seu calibrador de onda* – e tematizam formas de apropriação da cidade por meio de práticas corporais socialmente estigmatizadas, associadas à incivildade, à delinquência e ao escapismo, e portanto, objeto de vigilância, controle e repressão. Não por acaso o livro começa e termina com gestos de rebeldia: ele se inicia com a caracterização do mijo a céu aberto como um gesto de “gestão participativa dos anônimos” dispostos a “indicar às autoridades (q ã andam a pé) os locais + estratégicos p/ a instalação de banheiros públicos” e termina com a seguinte dedicatória: “ao homem que vi caminhar na tarde de 30/12/11 no meio da rua na Av. Paulista, sentar-se no cruzamento c/ a Bela Cintra e atrapalhar os carros, bloquear o tráfego, provocar motoristas c/ beijos e piruetas tlvz por 15 min até ser imobilizado por 2policiais”.

Em comum entre esses dois gestos há uma política do corpo para pensar a cidade e seus usos. O dejetos sinaliza carências do espaço público e o aparente estorvo do

homem no meio da rua põe em questão a lógica mercantil dos fluxos, que guetifica a periferia e precariza o transporte público, entendendo a mobilidade urbana mais como circulação de valores que como direito social. A circulação é então promovida de modo desigual, distinguindo-se, de um lado, “uma suposta ‘boa circulação’, ligada ao consumo, ao turismo, ao transporte de mercadorias e trabalhadores qualificados, e, de outro a ‘má circulação’, de imigrantes pobres, desempregados, delinquentes” (Weintraub, 2013). Para estes, a mobilidade é dificultada ao mesmo tempo em que se reprime sua imobilidade arrancando-se bancos de jardim, gradeando praças, fechando banheiros e impedindo aqueles que não consomem nem produzem de permanecer nos espaços públicos em nome da paranoia securitária – “circulando, circulando”, eis o *slogan* predileto da Guarda Civil Metropolitana.

+ *realidades que canais de tv* reúne pois um conjunto de poemas que vão apostar em novos usos urbanos a partir dessas práticas corporais que incluem o mijo e o picho, mas também as manobras dos esqueitistas, o consumo da maconha nas ruas (que configura uma “intervenção olfativa randômica no espaço público”) e as derivas psicogeográficas propostas pelos experimentos da seção intitulada “teste de indeterminação induzida”. Trata-se de práticas que definem uma relação com o ambiente marcada pela resistência aos modos disciplinares/coercitivos que atuam na produção dos espaços urbanos. Nesse contexto, alteram-se os parâmetros de cortesia e civilidade, obedecidos no mais alto nível, por exemplo, pelos esqueitistas, os quais se acidentam para não atropelar nenhum transeunte. São eles “pensadores do espaço ocupado”, esculturas móveis, dançarinos-filósofos, como queria Nietzsche. Nesse contexto também, a maconha funciona como antídoto contra o efeito entorpecente da televisão e das mediações culturais, amplificando e desespecializando os sentidos (como o tato, não atrelado a nenhum órgão específico) e promovendo um contato imediato com a experiência-mundo, a psicodelia como utopia cívica.

Trata-se, bem se vê, de uma atualização de certos anseios da contracultura e da poesia marginal, historicamente atualizados à luz de pleitos específicos daquele momento no Brasil, como, por exemplo, os movimentos pela legalização da maconha e pela gratuidade do transporte público. Tal conjuntura transparece na avaliação crítica de Caroline Micaelia, uma das primeiras comentadoras da obra:

O livro do poeta maranhense configura uma ação direta sobre o espaço público: celebra a ocupação dos espaços da cidade e as muitas



alternativas para que a experiência no meio urbano seja menos a culminância da barbárie capitalista do que uma orquestração envolta por outros ritmos e outros movimentos... (Micaelia, 2014, p. 40)

Nessa nova orquestração, comandada pelo corpo, conectam-se elementos dos mais variados âmbitos, desde novos padrões de relacionamento erótico-familiar (“N1 PLANETA PERTO DAQUI OS CASAIS SE TORNARAM COMUNAS C/12 A 16 PESSOAS Q se trocam livremente ou msm ã se trocam se quiserem (...) muitos tráfcicos amorosos nem nome têm”, p. 21) até reflexões sobre o mobiliário urbano (“REDES, ALMOFADAS E ESPREGUIÇADEIRAS EM LOCAIS PÚBLICOS. N1 ÉPOCA EM q se discutiu a implantação de redes no campus da UFMA muitos agiram como seu ã fosse uma questão aceitável”, p. 87), tudo vazado em uma linguagem que mimetiza as supressões e condensações presentes na escrita em ambientes virtuais e nas grafias urbanas das pichações e dos grafites. Os artigos indefinidos são substituídos por numerais, preposições como “de”, “com” e “para” por “d”, “c/” e “p/”, desaparece o “u” depois do “q”, e assim por diante, sempre em nome da prevalência do corpo e da voz sobre a gramática, do dialeto sobre o código dominante:

A ESCRITA INSTANTÂNEA DO AMBIENTE DIGITAL É  
1ESCRITA ORIENTADA PELA FALA OU (MELHOR AINDA)  
PELA CONVERSA: MSM

q esta ocorra apenas virtualmente na cabeça de quem tecla

+ 1vez a oralidade assalta o regime tipográfico e agora cada 1escreve  
do jeito q quer

a escrita ã tem referente gramatical: ã é

+ governada por um código dominante

(Rocha, 2013, pp. 76-77)

A insurreição em chave mcluhaniana contra a tirania desincorporada do *homo tipograficus* recebe o reforço de vários pictogramas entremeando os textos escritos, os quais se assemelham tanto a determinados símbolos empregados pelos pichadores quanto a notações coreográficas, estilizando talvez a manobra dos esquetistas ou direções para a deriva psicogeográfica, além de intervenções em anúncios publicitários antigos apresentadas como “remixagem”, em alusão ao universo das gravações musicais.

Contra o policiamento imposto pela gramática, a experimentação linguística investe no potencial inventivo, na criação de “novos padrões cognitivos”, no “soletrar

de improviso”, na subordinação da sintaxe aos ritmos respiratórios (p. 78). Na esteira desse ideal de escrita, os desvios do dialeto são assimilados às fintas do esqueitista em face dos obstáculos citadinos, ao diversionismo travesti diante das polarizações de gênero e à capacidade mediúnica dos pichadores, que, camuflados sob a selva de sinais, recebem a voz dos invisíveis, captam o inconsciente coletivo:

OS DIALETOS SÃO O TRAVESTI O SKATISTA NO MEIO DAS  
LÍNGUAS NACIONAIS O pichador. Muitos buscam negar q eles  
existem, por isso são potentes como ratos. Resistência  
dissipativa/existência virótica do dialeto, q muito se parece com a  
criptografia das moçadas na internet  
(Rocha, 2013, p. 79)

FALANDO POR SI, POR SI MSM, OS SEUS, SUA  
ÁREA, O PIXADOR É AINDA + O CAVALO DAS  
ruas, incorporado pela voz plural dos invisíveis, a selva  
cifrada q pintam juntos na cidade os pichadores: nuvens  
de gigantes gafanhotos tipográficos  
tintográficos riscogritografográficos

estão dizendo doideiras sem ninguém  
sacar direito o que dizem: seria d+ esperar  
q fosse legível p/ 1 q nada tem a ver c/ o  
pixo (1 morador 1 polícia 1qécontra tlz)

msm assim os muros falam por todos,  
basta ir sacando se deixar conduzir  
através da camuflagem superposta da  
comunicação das ruas: vazão de energia  
autônoma que pode falar na voz de qqr 1 q  
passe leia se afete se identifique some  
ao sumidouro do txtssssssssssssssss  
incorpore o que descubra ser na voz do spray

o inconsciente coletivo espirra tinta

no movimento de partículas do aerosol  
(Rocha, 2013, p. 81)

Examinando os textos mais de perto, percebe-se que, mais do que por poemas, o livro é composto por fragmentos de teor ensaístico, que lembram manifestos, definições, depoimentos (ver p. 11, texto que se inicia com “trocando 1 ideia sobre isso, Gabriel me disse”), textos didáticos (como o dos experimentos da terceira seção “teste de indeterminação induzida, com descrição de materiais e procedimentos), com predomínio do esforço conceitual sobre a ficção, que paradoxalmente parece mais ativa nos elementos não textuais, nos pictogramas e nas remixagens de anúncios publicitários.

Nos textos, é como se lêssemos uma espécie de plataforma ou declaração de princípios onde se assentam as bases para poemas ainda por escrever.

O entusiasmo com as possibilidades expressivas abertas pela criptografia da internet talvez soe algo ingênuo ou excessivo, talvez por subestimar as diferenças ligadas ao trânsito da tela às ruas, do mundo real ao virtual. Ademais, embora enalteçam a opacidade decodificatória dos pichos, os textos/manifestos se apropriam pouco dessa opacidade e das já mencionadas “marcas performáticas”, indicadoras dos perigos inerentes a esse tipo de apropriação do espaço público por grupos que a ele têm o acesso cerceado.

Tais limites parecem, contudo, superados em *Siga os sinais na brasa longa do haxixe*, “hepopeia sci-fi em 6 fascículos”, publicada de agosto de 2015 a outubro de 2016. Trata-se de uma distopia ambientada no final do século XXI, num mundo dominado por uma teocracia financeira, o Conglomerado Financeiro da Fé, que dispõe de uma polícia privada, a Paróquia do Extermínio, e de um Sistema Jurídico Devocional, responsável pela promulgação do Ato Devocional n. 5. Essa teocracia financeira militarizada se assenhoreou de vários planetas, acabou com o governo civil, destruiu os recursos naturais, o transporte público e fez prevalecer seus interesses por meio do controle biocibernético. Todas as comunicações são vigiadas em rede e a população, conectada por meio de implantes ao mundo virtual, recebe “atualizações de dados” via infofluido grupal. Quem se recusa às atualizações é esterilizado ou sofre involução compulsória. Há vários campos de refugiados e menções ao genocídio indígena. Como heroínas da resistência nesse mundo distópico, destaca-se um grupo de três mulheres: Maria Estrela Forte, astronauta travesti paranormal; a *hacker* Ka’apor Peixeira Tenaz e a guerreira queniana, sacerdotisa espontânea, Lança Flamejante. Como bem observou Pádua Fernandes em resenha acurada sobre a obra (Fernandes, 2017), nela vemos a articulação entre genocídio indígena, transfobia e destruição ambiental alçada à dimensão extraterrestre.

Nesse mundo distante, concebido, como sói ocorrer no gênero *sci-fi*, à imagem e semelhança dos terrores do presente, reaparece a ideia da pichação como estratégia de resistência e denúncia, como canal de expressão dos desejos e frustrações de uma coletividade ou de retomada dos seus territórios sociais. Tal ressurgimento se dá por meio de uma gari pichadora, da etnia guajajara, cuja ação é referida nos fascículos 3 e 4 da série. Já no primeiro fascículo, menciona-se a pichação como arma contra o totalitarismo informacional:

grafismos c/ spray a base d água neuronal rente a membrana porosa intervalar verde situada na entrelinha dos gestos quase esquecidos do corpo aparente, tipo, o eriçar agudo dos cabelos do nariz ao entrar-lhe o ar gelado ou o ajuste tópico d1 vértebra c/ a ponta dos dedos q equilibra os olhos no meio da testa, tipo assim o mecanismo de partilha radical consiste em dispersar ao máximo a informação evidente através do branco, é p/ isso q serve o branco

do q^ q eu tava falando msm?

a divagação... sobrecarrega os softwares de contracodificação, trata-se afinal d discontinuidades lógicas q retardam a linguagem d busca da Divisão dos Cardeais Financistas caçadores de traficantes d dados.

(Rocha, 2015, I, pp. 24-25)

Aqui o nexa entre *spray* e inconsciente, antecipado em + *realidades que canais de tv*, é assegurado pelo emprego de “água neuronal”, que resgata também o corpo físico da amnésia tecnologicamente produzida.

No terceiro fascículo, em que a narrativa distópica se deixa interromper por passagens de maior digressão lírica e experimentação sintática (como se vê no poema da página 10, composto por palavras isoladas), a pichação passa a ser referida à personagem da gari guajajara:

“” ~.

a gari guajajara  
se garante no bairro  
cerze em letra cursiva, exausta  
, pixos n1 cor d sconhecida

sentada  
na sua própria lua sobre a nuvem reconcilia  
(abraça)  
os polos da mente em conflito, afinal,  
como posso saber o qe sou  
quando sou  
tudo isso?”

(Rocha 2015, III, p. 6)

Uma vez mais aqui o leitor não tem acesso direto ao picho, mas ao seu modo de produção (o *spray* cede lugar ao cerzido) e a disposição de espírito que o orienta (exaustão, mente em conflito), o que sugere uma inscrição mais interna que externa. É só no fascículo seguinte que o texto da pichação aparece finalmente no poema “os atentados íntimos”

### os atentados íntimos

tu soubeste da treta  
c/ a gari guajajara?

ela mandou 1 *genitálias prisioneiras de guerra* no muro  
do Banco Episcopal na tarde do dilúvio induzido

torrentes corrosivas (silêncio até d pássaros )

é + fácil  
vc tirar 1 emissora de TV do ar do que impedir a alvorada  
d 1 pixo  
(Rocha, 2016, IV, p. 10)

O texto prossegue mencionando a reação ao gesto de rebeldia: o envio de tropas de extermínio, incumbidas do assassinato da gari, que acaba não ocorrendo pois esta, graças a poderes sensitivos, acaba por pressentir a aproximação dos assassinos e foge. No entanto, a mensagem/denúncia da opressão de gênero, impressa em tinta neuronal com “estiloso grafismo” e descrita como uma “tática de desintoxicação subjetiva”, acaba por estender sua influência por todo o “hemisfério pluriespacial por ela habitado”.

No último fascículo, os fios narrativos da epopeia (os planos de revolta de Maria Estrela Forte e Peixeira Tenaz, os relatórios fornecidos pelo ex-prefeito, namorado de Maria e o destino da criança azul, filha da mãe Ka’apor assassinada) são abandonados em favor de uma sequência de fotografias, seguida de dois poemas “tempo bom sobre ruínas”, sobre um ato de terrorismo amoroso de alguém que despeja ácido (supostamente lisérgico) nas caixas de água da ilha, e “estados ã catódicos de luz”, sobre a redenção pelo desejo (“Importa o qe és agora e o qe vai/ nascer disso”; “toda posição de desejo desafia a ordem estabelecida”).

Não parece simples estabelecer o sentido dessa interrupção do fluxo narrativo, que todavia me parece proposital, pois o que se vê nas fotos são ainda pichações (ou “grapichos”, mistura de grafite e picho, com palavras fragmentadas, impressas com normógrafo sobre pedaços de papel ou pedra. Tais palavras, embora grafadas com letras perfeitamente legíveis, emulam a opacidade presente nos pichos, que está ligada ao seu poder de resistência. Uma dessas imagens aparece na contracapa do último fascículo. Nela aparece o próprio Reuben, com capacete, óculos escuros e mar ao fundo, segurando diante do corpo uma folha de papel onde se lê em três linhas

GOV

ERR

O

A palavra quebrada constitui um criptograma composto pela associação entre pedaços de duas outras palavras, “governo” e “erro”, que existem ao mesmo tempo como verbo e como substantivo, sendo que a última letra, um “O” desgarrado, também pode ser vista como o número 0. Trata-se de uma incitação à anarquia? Da associação da ideia de governo ao erro e à anulação? Difícil dizer com segurança, mas são hipóteses que de alguma forma combinam com a figura de capacete e óculos escuros (um policial? um motoboy? um subversivo?) numa praia ensolarada, elementos em tensão (segurança e liberdade, fechamento e exposição) afins a narrativa distópica que elas encerram, num gesto de resistência e esperança.

Assim, se nos textos de + *realidades q canais de tv* o tom didático da reflexão parece deter o impulso ficcional, em *Siga os sinais na brasa longa do haxixe* ele ressurge a cavaleiro, em combinações inusitadas, misturado à trama épica psicofuturista, destacado em apartes de tom lírico ou concentrado em composições mais visuais, conservando-se a tensão entre essas diferenças instâncias de modo bastante inusual na poesia brasileira recente.

### **Referências bibliográficas**

AZENHA, Manuela, TESSITORE, Mariana. Olhe antes que apaguem. *Revista Brasileiros*, n. 114. São Paulo: Brasileiros Editora Ltda., fev. 2017.

CALDEIRA, Teresa. Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 94, nov. 2012.

FERNANDES, Pádua. Reuben da Rocha, o haxixe extragaláctico e o pertencimento ao planeta. *O palco e o mundo*, 21 jan. 2017. Disponível em <http://opalcoemundo.blogspot.com.br/search?q=Reuben+da+Rocha>. Acesso: 9 ago. 2017.

MICAELIA, Caroline: Passos de uma outra dança: dinâmicas e enfrentamentos. *Cisma/Revista de Crítica Literária e Tradução*, n. 5, ano III, 2014.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Pichando a cidade: apropriações “impróprias” do espaço urbano. In: Magnani, José Guilherme Cantor; Mantese de Souza, Bruna (Orgs.). *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Terceiro Nome, 2007, p. 226.

ROCHA, Reuben da Cunha. + *realidades que canais de tv*. Piauí: Pitomba, 2013.  
\_\_\_\_\_. *Siga os sinais na brasa longa do haxixe*. Piauí: Pitomba, 2015-2016. 6 fascículos.

SILVA, Armando. *Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

VILLARROEL, Vivian Javiera Castro. São Paulo, Iconografias transitórias. Anotações de campo. *GIS (Gesto, Imagem e Som)*. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 2, n. 1, maio 2017.

WEINTRAUB, Fabio. *O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2013.

## POESIA E RESISTÊNCIA: IMPOSSÍVEL COMO NUNCA TER TIDO UM ROSTO

Juliana Veloso Mendes de Freitas<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho pensar a discussão sobre a realização da poesia como um ato político e como uma das ferramentas de tentativa de abertura e cultivo de uma esfera pública. Consideremos, então, a poesia como um dispositivo de pensamento e de resistência, de comunicação e de desnaturalização da violência; com a cautela de não submetê-la à ideia de arte como panaceia para os males do mundo. Para tanto, há aqui um breve estudo de um dos poemas de *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015), um dos mais recentes livros do múltiplo artista, poeta e editor, Ricardo Aleixo, à luz das questões contemporâneas de resistência, liberdade e experiências estéticas e políticas transformadoras.

**Palavras-chave:** Poesia; Experiência; Esfera pública; Ricardo Aleixo.

### O Estado

Platão quando consultado sobre a encenação de algumas tragédias teria respondido “Muito interessante, senhores, mas devo lhes dizer algo. Preparamos aqui a maior tragédia de todas. Ela se chama Estado”. Desdobremos, pois, um breve panorama de nosso trágico – e *trágico* em todas as acepções da palavra – Estado atual para que nos sirva como cartografia para pensarmos a atuação e os ecos da produção poética contemporânea. Diante de uma democracia fragilizada, na qual os poderes institucionais não conseguem garantir e preservar os direitos básicos, nossa sociedade segue regida por interesses privados que aniquilam interesses coletivos e públicos. Cabe ressaltar que o Estado promove o aparelhamento policial como modo de criminalizar a desigualdade social, criando uma miscelânea entre a violência do crime e da polícia, que sob um aparato repressivo se torna mais violenta que a violência contra a qual reage. A polaridade do nosso cenário reduz a distinção das ações e dos motivos políticos entre amigo e inimigo, semelhante ao conceito de política trabalhado por Carl Schmitt (1992). É nesse mesmo *topos* caótico que temos hoje uma efervescente e enérgica produção de poesia, e é a partir dela que proponho considerarmos o fazer poético como um dispositivo de pensamento e de resistência, de comunicação e de desnaturalização da violência; de reivindicação e de ocupação desse lugar com a cautela de não submetê-lo à ideia de arte como panaceia para os males do mundo. Dentre as vozes mais potentes da poesia contemporânea, temos Ricardo Aleixo, multiartista mineiro, de quem tomo o

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (UFTM), mestra em Estudos Literários (UFMG), doutoranda em Estudos Literários (UFMG). Contato: julianavelosomendes@gmail.com



livro *Impossível como nunca ter tido um rosto*, publicado na primavera de 2015, como uma inflexão para a palavra resistência.

### **A resistência**

Ao pensarmos em resistência a primeira noção de sentido que nos vem é sempre o contra: reação de um corpo contra a ação de outro; defesa contra o ataque; opor-se contra alguma coisa. Intento aqui evidenciar na literatura contemporânea, representada pela poesia de Ricardo Aleixo, um traço da função pública da literatura enquanto instrumento de resistência, mas pensando uma resistência afirmativa e por isso, talvez, menos desgastada e cansada. Ao tomarmos resistência, etimologicamente – a etimologia aqui apenas como um ponto de partida e não como tentativa de recuperação de um possível sentido ideal –, temos o prefixo *re-* que indica insistência, dobra, repetição. O restante da palavra deriva do verbo latino *sistere*, que significa parar, permanecer, ficar de pé, estar presente. A resistência da poesia é afirmativamente esse *insistir em estar*. Para fins didáticos, penso que essa tentativa de conceito possa ser desdobrada em dois pontos – não como oposição ou polaridade, antes como pontos radiais de redes infinitas de sentido –; os quais chamo aqui de uma resistência interna e outra externa. Uma resistência interna da poesia se aproximaria do que Jean-Luc Nancy fala em *Resistência da poesia*: “podemos suprimir o *poético*, o *poema* e o *poeta* sem muitos danos (talvez). Mas com a *poesia*, em todo o indeterminado do seu sentido, e apesar de toda essa indeterminação, nada se pode fazer. Ela está lá, e está lá mesmo quando a recusamos, suspeitamos dela, quando a detestamos” (NANCY, 2005, p. 32). Esse *insistir em estar* é latente na poesia de Aleixo, ainda mais ao considerarmos o potencial da resistência como forma de acesso à experiência, especialmente no significado expandido de poesia – significado esse teórico em Nancy e prático em Aleixo –, enquanto potência das linguagens.

Já o outro modo de refletir sobre a resistência da poesia seria desenvolvido sob a perspectiva externa ao pensarmos na figura pública do poeta e em seu envolvimento e o de sua obra com a esfera pública da sociedade. Por esfera pública pensemos, a partir do termo alemão *Öffentlichkeit*, um espaço entre o domínio público e o privado, onde esse terceiro lugar, à parte dessa dualidade, possui um caráter de “abertura” que o caracteriza como espaços sociais para o encontro e a circulação em público de pessoas privadas. Sem atender a uma hierarquia verticalizada, a esfera pública abriga em sua “abertura”, ao menos teoricamente, a imprensa, o teatro, a biblioteca, os bares e os salões, as academias e os cinemas, os clubes, as praças, entre vários outros. Para ocupar

esse espaço, as pessoas de uma sociedade precisam ter interesse e disposição em se reunir para discutir temas comuns desta sociedade. A partir disso, considerar a literatura como uma ferramenta de manutenção dos espaços públicos e dos encontros para discussões; como um agente colaborador para o resgate da individualidade do homem e para a sua nutrição enquanto indivíduo consciente de seu lugar na esfera pública. Hannah Arendt (2011) ao buscar pela tradição esquecida do espírito revolucionário demonstra o quão fundamental é a participação do homem na vida política e pública de sua comunidade. Essa participação é proporcionalmente inversa à formação de massas manipuláveis pelos movimentos totalitários, que são a ameaça maior a qualquer sociedade, independente do regime sob o qual ela seja governada. A literatura é um dos mecanismos que estimula o exercício da alteridade, importante tanto para ouvir o que as outras histórias – as que ficam entre os vencedores e os vencidos – nos dizem, quanto para nos distanciarmos da intolerância que caminha sentido a violência.

É preciso que o sujeito nutra sua individualidade para ter disposição para frequentar e se apropriar da esfera pública; a literatura colaboraria, nesse sentido, por duas frentes: como uma das formas de nutrição e formação do indivíduo; e como promotora de debates sobre si. Seu poder congregante estimula encontros em lugares públicos para a leitura e a discussão sobre leituras, o que caracteriza um princípio incentivador de encontros para várias outras questões. Tais feitos são demonstrações de ações micropolíticas e de pequenos atos revolucionários.

Pensar a literatura por esse viés político e tomá-la como um dispositivo para que o indivíduo acesse seu espaço de direito corrobora o pensamento de Antonio Candido sobre *O direito à literatura* (1995). Para o professor, o direito ao lazer, à crença, à opinião, às artes deveria ser arrolado junto aos direitos mais básicos e óbvios, por assim dizer, como o direito à alimentação, à moradia, à saúde. A literatura é um agente de emancipação intelectual e de estímulo à participação na vida pública, logo, ela é constante e indevidamente apropriada por determinados grupos sociais. A tentativa de controle de quem acessa e também de quem produz poesia é um dos desdobramentos da violência estatal que quer controlar, e de certa forma controla, a circulação das pessoas nos espaços públicos. Compreendida a potência da produção poética enquanto resistência, caminhemos agora com a obra de Ricardo Aleixo.

## A poesia

A poesia de Ricardo Aleixo está na palavra escrita, no som, na imagem, no corpo, no silêncio. É preciso ouvi-la com os olhos na tentativa de assimilar sua presentificação radical que aponta para o quase, ou nos versos do poeta “O olhar talvez/ comece antes// das pálpebras/ se abrirem.” (ALEIXO, 2015, p. 43). Seu verso atua como uma retomada do verso anterior, mas já apontando para um futuro, que por sua condição de futuro não existe. Esse permanecer no quase, fruto de uma escolha consciente do poeta, sugere uma forma de ordenar a ecologia do sujeito, uma tentativa de organização do caos.

Um dos traços fortes de *Impossível como nunca ter tido um rosto* é essa quase identidade: de si, do outro, dos violentamente desnomeados, dos que não merecem ser nomeados, da poesia, do amor. Ao lidar com o impossível, o poeta nos dá a ver “um rosto que só se pode ver como recusa/ ao fardo que é ter um rosto” “Um rosto indefinível” (ALEIXO, 2015, p. 18) e impossível diante das circunstâncias; ele caminha entre incertezas e corpos; e interrompe seu percurso – pois o livro não se encerra – numa potência afirmativa “porque fui quem fui ~ serei quem serei ~ e sou quem sou ~ estou ~ sendo” (ALEIXO, 2015, p. 71). Entre os rostos e os corpos perdidos e achados sob e sobre os versos, segue, abaixo, o poema *Na noite calunga do bairro Cabula* que aborda a chacina ocorrida em 6 de fevereiro de 2015, quando policiais militares das Rondas Especiais da Bahia cercaram 18 jovens negros na Vila Moisés, bairro do Cabula, em Salvador, e os fizeram correr para um campo de futebol, onde, encurralados pelos militares, pelo menos 12 deles foram executados sumariamente. Seis conseguiram escapar, fingindo-se de mortos. Naquela madrugada, os militares dispararam cerca de 500 tiros, quase 100 deles atingiram os corpos negros.

Morri quantas vezes  
na noite mais longa?

Na noite imóvel, a  
mais longa e espessa,

morri quantas vezes  
na noite calunga?

A noite não passa  
e eu dentro dela

morrendo de novo  
sem nome e de novo

morrendo a cada

outro rombo aberto

na musculatura  
do que um dia eu fui.

Morri quantas vezes  
na noite mais rubra?

Na noite calunga,  
tão espessa e longa,

morri quantas vezes  
na noite terrível?

A noite mais morte  
e eu dentro dela

morrendo de novo  
sem voz e outra vez

morria a cada  
outra bala alojada

no fundo mais fundo  
do que eu ainda sou

(a cada silêncio  
de pedra e de cal

que despeja o branco  
de sua indiferença

por cima da sombra  
do que eu já não sou

nem serei nunca mais).  
Morri quantas vezes

na noite calunga?  
Na noite trevosa,

noite que não finda,  
a noite oceano, pleno

vão de sangue,  
morri quantas vezes

na noite terrível,  
na noite calunga

do bairro Cabula?  
Morri tantas vezes

mas nunca me matam  
de uma vez por todas.

Meu sangue é semente  
que o vento enraíza

no ventre da terra  
e eu nasço de novo

e de novo e meu nome  
é aquele que não morre

sem fazer da noite  
não mais a silente

parceira da morte  
mas a mãe que pare

filhos cor da noite  
e zela por eles,

tal qual uma pantera  
que mostra, na chispa

do olhar e no gume  
das presas, o quanto

será capaz de fazer  
se a mão da maldade

ao menos pensar  
em perturbar o sono

da sua ninhada.  
Morri tantas vezes

mas sempre renasço  
ainda mais forte

corajoso e belo  
- só o que sei é ser.

Sou muitos, me espalho  
pelo mundo afora

e pelo tempo adentro  
de mim e sou tantos

que um dia eu faço  
a vida viver.

(ALEIXO, 2015, p. 36-39).

O poema atua enquanto lugar de confrontação radical com o real. A chacina é trazida à luz pelo viés dos mortos e dos quase mortos; suas vozes, metamorfoseadas em

uma, entoam por meio de dísticos – forma que carrega consigo brevidade, sutileza e sarcasmo – a longa noite sem fim no bairro Cabula.

O termo multilinguístico *kalunga*, de origem africana, encerra a ideia de grandeza, imensidão, designando Deus, o mar, a morte. A associação dessa palavra à morte e ao mundo dos mortos se dá de forma diferente da cultura ocidental, sobretudo de nossos dias, para a qual o cemitério – morada dos mortos – é um lugar triste e assustador, enquanto para determinados povos africanos, *kalunga* era o que tornava uma pessoa ilustre e importante, porque mostrava que ela tinha incorporado em sua vida a força de seus antepassados. Em contrapartida, a nossa cultura conferiu uma significação pejorativa à palavra, relacionando-a a suposta inferioridade dos povos africanos. Aleixo consegue imprimir ambos os sentidos ao utilizar o termo, deixando a palavra correr entre a ambiguidade e as possibilidades.

O poema segue erguido entre tensões: vários versos chamando os próximos por enjambement, invocando um ritmo contínuo e ininterrupto, assim como as mortes dos meninos negros, mas nem por isso acelerado. Pelo contrário, o ritmo se arrasta de forma lenta e, sinestesticamente, quente e escura, como um jorro de sangue que escorre e não pode ser estancado. A unicidade da experiência da morte é perpetuada e repetida nos versos “Morri quantas vezes/ na noite mais longa?”, “Morrendo de novo” e “Morri tantas vezes”. A pergunta retomada no poema não é retórica, nem apenas um refrão. É o questionamento diário diante da violência policial: quantas vezes eles nos matarão? Por quanto tempo continuarão a matar? O ar pesado e irrespirável de uma “Noite que não passa/ e eu dentro dela/ morrendo de novo”. A ação é atualizada pelos verbos no gerúndio e pela repetição das palavras. O poema vai destacando – a cada momento, a cada fonema, a cada sílaba, a cada palavra, a cada verso – uma consciência física da chacina. As aliterações e assonâncias, lentas e anasaladas, em palavras como *quantas*, *longa*, *morrendo*, *calunga*, *ainda*, são interrompidas brutalmente pelos fonemas R e T, *dentro*, *terrível*, *trevosa*, *pedra*. Diante das palavras é possível notar que o específico posicionamento de vogais em relação a consoantes resulta em algo que aponta tanto para a vastidão quanto para a falta total de amparo, a solidão mais extrema – e isso em instantes que se tornam irrepetíveis; e os mesmos versos que emocionam em um momento, no momento seguinte trazem o terror.

A força do poema está tanto na expansão no campo sonoro, como também no imagético. A relação entre palavra e imagem nos versos revela um jogo entre movimento e fixidez, como o *punctum* de Roland Barthes (1984): algo que punge e faz

a imagem expandir, a imagem da chacina do bairro Cabula. Na virada final do poema, os versos reiteram a resistência afirmativa, “meu sangue é semente”; “sempre renasço”; “e sou tantos”, especialmente o dístico final “que um dia eu faço/ a vida viver.”, a vida viver carrega consigo, de modo fortemente simbólico, uma dobra da existência e da insistência. Por fim, a resistência revoga e suspende até o caráter definitivo da morte e faz do sangue a semente que fecunda a terra, pois “meu nome é aquele que não morre” e os nomes perpetuados pela chacina são os de Adriano de Souza Guimarães, 21 anos; Jeferson Pereira dos Santos, 22, João Luís Pereira Rodrigues, 21, Bruno Pires do Nascimento, 19, Vitor Amorim de Araújo, 19; Tiago Gomes das Virgens, 18, e Caíque Bastos dos Santos, 16; Evson Pereira dos Santos, 27, e Agenor Vitalino dos Santos Neto, 19; Natanael de Jesus Costa, 17, Ricardo Vilas Boas Silva, 27; e Rodrigo Martins Oliveira, 17.

A poesia de Aleixo, como uma das principais representações da produção poética atual, insere-se no espaço do *insistir em estar*, em seu modo de operação o poema não significa, o poema é e isso o faz existir e resistir por um movimento infinito. Simultaneamente, o cunho político, ora mais, ora menos explícito de sua produção reivindica e ocupa seu lugar na esfera pública e, mais que isso, convida o público a também fazê-lo. O poeta contemporâneo fecunda estes tempos áridos e mais que falar sobre os acontecimentos, como um mero espelho, ele resiste, ou nas palavras de Marina Tsvetaieva:

Ser contemporâneo é criar o próprio tempo e não só refleti-lo. Refletilo, sim, mas não como um espelho, antes como um escudo. Ser contemporâneo é criar o próprio tempo, ou seja, lutar contra nove décimas partes desse tempo, como se luta contra nove décimas partes do primeiro rascunho. (TSVETAIEVA, 2017, p. 19).

### **Referências bibliográficas**

ALEIXO, Ricardo. *Impossível como nunca ter tido um rosto*. Belo Horizonte: [s. n.], 2015.

ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Origens do totalitarismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sobre a revolução*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

SCHMITT, Carl. *O conceito do político*. Petrópolis: Vozes, 1992.

TSVETAIEVA, Marina. O poeta e o tempo. Trad. Fernando Pinto do Amaral. *Cadernos de Leitura*. Belo Horizonte, n. 66, p. 1-23, 2017. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/06/cad66.pdf>>. Acesso em: 03 jul. 2017.



## EM ESTADO DE OCUPAÇÃO: POESIA CONTEMPORÂNEA E OCUPAÇÃO SECUNDARISTA

Luiz Guilherme Barbosa (CPII)<sup>1</sup>


**Resumo:** Essa comunicação se debruça sobre *Ocupa* (2016), livro de poemas de Dimitri BR, procurando ler como o processo das ocupações secundaristas foi reelaborado pelo poeta no livro. Nossa hipótese é que a figura do exílio organiza textualmente os poemas, assim como inúmeras manifestações culturais em diálogo com as ocupações, e por isso a forma canção constitui um gênero privilegiado pelo qual se aproximar dos versos de *Ocupa*.

**Palavras-chave:** Ocupação; Escola; Canção do exílio

No final de 2016, em ensaio publicado no site Suplemento Pernambuco, Flora Sússekind observou a retomada do paradigma da canção do exílio na cultura brasileira, a partir de um poema de Angélica Freitas publicado ele também na internet. Resposta aos desdobramentos ultraconservadores das jornadas de junho de 2013, a intensificação da relação entre cultura e política nesses últimos anos acabou por elaborar figurações do exílio que, para além do deslocamento ou da expulsão, são também a produção de um enclave de manifestação e resistência à força da lei. As ocupações das escolas de ensino médio por estudantes secundaristas (ocorridas inicialmente na rede estadual de São Paulo em 2015, e posteriormente na rede estadual sobretudo do Paraná mas também de outros estados, ao mesmo tempo que na rede federal de escolas espalhadas pelo país) representaram esse exílio insulado no coração das instituições de formação para a democracia – que são as escolas, principalmente as escolas públicas. Cantar as ocupações começa por revisitar os processos de exílio, pois sendo elas uma tática emergencial para imunizar do exílio uma comunidade, produzem ao mesmo tempo um espaço de exceção onde, tendo estado em falta ou em estado de fragilidade, as relações democráticas possam ser instituídas provisoriamente, enquanto a resistência for possível. Produzindo exceção contra o exílio, exilando-se para não serem exilados, os ocupantes não encontram na regra o pertencimento, e propõem, durante a ocupação, práticas de cuidado da escola que demandam o aprendizado dos “saberes pretos”, pilares de praticamente qualquer comunidade em contexto brasileiro (a limpeza do espaço, o preparo dos alimentos e a segurança da instituição, atividades terceirizadas de

---


<sup>1</sup> Professor de língua portuguesa e literaturas de língua portuguesa (Colégio Pedro II), doutor em teoria literária (UFRJ). Contato: luizguilhermebarbosa@hotmail.com.



baixa remuneração exercidas predominantemente por pessoas pretas e com menor reconhecimento do seu pertencimento à comunidade escolar).


Não só às ocupações secundaristas nem mesmo às jornadas de junho de 2013 se devem a interferência de práticas textuais escolares em poemas contemporâneos. Tanto que em 2012 já podíamos ler, num livro diferente do que vinha produzindo Guilherme Zarvos, as *Lições educacionais para Tintum*. O livro foi dedicado ao ex-presidente Lula e abre com um caligrama que transforma, utilizando apenas quatro traços à caneta esferográfica preta, a silhueta do prédio do Congresso Nacional no nome do ex-presidente, que se orgulha por ter sido responsável pela maior ampliação da rede de ensino pública federal da história do país. As duas torres metamorfoseadas em dois “l”, e as duas conchas simetricamente inversas das casas legislativas transformadas num “u” (a concha convexa) e num “a” (a concha côncava). A *boutade* reescreve os traços de Oscar Niemeyer, que desenhou no prédio do congresso o equilíbrio simétrico entre as duas casas legislativas, personificando as retas e curvas numa assinatura que aparece fantasmaticamente, requerendo legenda para tornar legível o gesto do poeta. O antipetismo pode ser explicado pelo poema, que desequilibra os sentidos dos traços do arquiteto, mas o poema não pode, por sua vez, ser explicado pela atuação do Partido dos Trabalhadores. Zarvos começa nesse livro uma pesquisa caligráfica, em que o trabalho manual aparece como imagem na versão final e impressa do texto, principalmente utilizando uma caligrafia cifrada de difícil legibilidade (ou às vezes ilegível) ou então intervindo com tinta colorida sobre páginas de outros livros. De um lado, a pesquisa remonta a processos da obra de Waly Salomão, seus babilaques ou até mesmo as intervenções de leitura nos livros de sua biblioteca, expostas na Biblioteca Parque Estadual, no Rio de Janeiro, em 2014 (“Biblioteca de grifos de Waly Salomão”). Por outro lado, a caligrafia de Zarvos insinua uma criança rabiscadora de papéis, e lemos *o arquivo* das lições de alfabetização, entre o desenho e a escrita, lições do aprendizado de escrever concomitantemente ao aprendizado de (re)leitura do mundo: “Tintum desenha o caralho do pai, a buceta da mãe e um coração” (ZARVOS, 2012, p. 16).

Essa realfabetização já aparecia no *Primeiro caderno do aluno de poesia* que Oswald de Andrade escreve, e publica em 1927, na escola Pau Brasil sob as lições da professora Poesia. Nele, os poemas são acompanhados por desenhos do poeta cujos traços mimetizam o estilo paratático, sintético e enumerativo dos textos verbais, alguns




deles canções que parodiam poemas, temas ou narrativas consolidados na tradição. Os desenhos conferem um traço performático à obra, memória do corpo do autor, o que também aparece na enunciação de uma voz incorrespondente com a voz do poeta adulto. O poema “infância”, que abre a série “as quatro gares”, relendo o tópos das estações da vida, faz suceder verso a verso uma lista de nomes masculinos concretos cujas referências progressivamente se afastam do campo semântico do corpo e do tato rumo ao campo do olho e da paisagem (“O camisolão / O jarro / O passarinho / O oceano”), até que o surgimento do nome feminino, e abstrato, experiencial, “A visita”, detona uma oração estranha ao poema, em sintaxe falada, em desacordo com a norma padrão: “A visita na casa *que a gente sentava no sofá*” (ANDRADE, 2006, p. 49). Numa rememoração fragmentária da infância, o poema foi se construindo numa gradação cujo fim é o mergulho no cotidiano burguês (sentar no sofá) e na fala coloquial (a casa “que a gente sentava no sofá”, em vez de “a casa em cujo sofá nós sentávamos”). Parecendo um comentário à formação subjetiva da criança burguesa, o poema fala pelo erro, comenta pela sintaxe, pela síntese, pela parataxe, pelo desvio ao literário, produzindo o que Raul Antelo leu como uma “poesia mínima”, na qual “fazer literatura” já não é direito do poeta, cabendo-lhe “construir ficções nas margens do literário” (*apud* ANDRADE, 2016, p. 26). A tensão entre poesia e escola no modernismo de Oswald reterritorializa a instituição literária, e a enunciação-criança não se deixa falar pela norma nem pelo aprendizado da norma, fazendo do erro, lição, mesmo que lição de conforto, na provisoriade do caderno. A lição é a de uma discordância entre regra e harmonia, e a ficção à margem erra e ri da lei que confere coesão social e narcísica à língua portuguesa. Já aí se desenha um português brasileiro, então também sonhado pela gramatiquinha de Mario de Andrade, e evocado no “falar gostoso” do povo por Manuel Bandeira. Os desenhos que acompanham os poemas “desdesenham” os poemas, e da enumeração do poema “infância” são desenhados apenas o jarro e o camisolão, ficando o resto não desenhado. O território, enfim, poético do texto oswaldiano é lido por Raul Antelo como fusão pessoal com o território subjetivo do poeta, insubordinado anarquicamente às leis do Estado ou ao estado de coisas literário.

Percorrendo a história cultural brasileira num ensaio à jato, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara propõem, a partir da leitura da *Carta do achamento*, de Pero Vaz de



Caminha, uma análise da relação entre texto e território, ou, como chamam, entre escrita e conquista, que, passando pelo Modernismo, chega até à leitura da poesia hoje. Lendo a *Carta* como produção de “*estatalidade*”, os autores acompanham a sua produção discursiva como atos performativos de produção territorial, e assim leem o batismo da *terra incognita*, Vera Cruz, e a narração da primeira missa. Lendo pela falta e dirigindo-se ao rei, Caminha desenha indígenas sem “idolatria, nem adoração”, certo de que “serão tornados ao desejo de Vossa Alteza”. Não conhecendo a “inconstância” com que os indígenas serão caracterizados posteriormente por Vieira, Caminha traça, pela violência de sua cegueira, um itinerário de escrita: “A escrita, então, testemunho de uma constância (também com caráter legal), será um modo performático de ocupação estatal (ou seja, estável) do espaço” (AGUILAR & CÁMARA, 2017, p. 111). A cena da missa desenhada pela carta, com os indígenas ajoelhados à força da fé cristã, inaugura uma organização espacial do poder celeste sobre o terreno identificada com a escrita sobre os povos sem escrita, com os brancos sobre o território forçosamente cristianizado. A ocupação discursiva do território parece ser tema do *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, e também força contra a qual se insurgem as “experiências” de Flávio de Carvalho. E se depois serão os museus o espaço autônomo de produção da modernidade, a partir dos anos 1950, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara lembram que os Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro dos anos 1960, aconteceram no “umbral” do museu, no limiar entre o espaço do museu e o espaço público aberto da cidade. E aí, com a consolidação das mídias de massa, ainda no final dos anos 1960, e posteriormente com as mídias sociais online, a partir dos anos 2000, a ocupação discursiva do espaço público pelo discurso literário passou a acontecer também nos espaços restantes de uma modernidade, como os bares na periferia urbana, espaços de encontro, entorpecimento e diálogo. Ocupação como ato performativo da fala literária, como também as performances de Flávio de Carvalho, ou as dos Domingos da Criação, da Nuvem Cigana etc. Se Aguilar & Cámara voltam os olhos para os saraus nas periferias urbanas, é por reconhecerem nos espaços periféricos a reprodução da lógica anunciada pela carta de Caminha, de uma escrita que só aparece ali para colonizar. É o que reconhece Sérgio Vaz, citado pelos autores, quando afirma: “O espaço que o Estado deixou para nós é o bar” (*apud* AGUILAR & CÁMARA, 2017, p. 132). Mas que tipo de semelhança o bar na periferia pode ter com as escolas públicas, que vieram a ser




ocupadas pelos próprios estudantes em duas ondas de ocupações nos últimos dois anos: as escolas estaduais de São Paulo, em 2015, e as estaduais do Paraná e as federais do Brasil inteiro, em 2016?

\*


A escola em que trabalho foi ocupada pelos estudantes em novembro de 2016. Desde o início do ano passado, desenvolvo um trabalho de iniciação científica sobre a produção cultural nas ocupações das escolas estaduais de São Paulo com uma aluna da escola, que participou ativamente do movimento de ocupação do campus. A partir desse trabalho, pude reunir um pequeno grupo de alunos para debater o legado das ocupações, e, das conversas desse grupo, surgiram duas imagens decisivas: a manutenção da ocupação da escola só pode se dar a partir do aprendizado de saberes não escolarizados guardados predominantemente por pessoas negras que trabalham na escola cozinhando, limpando ou fazendo a segurança da escola; as pautas da ocupação não são imediatamente atendidas pela instituição, e os alunos que participaram ativamente da ocupação voltam à rotina escolar exilados da escola que produziram durante a ocupação. Assim é que o exílio com que Flora Süssekind lê um poema de Angélica Freitas como sintoma e combate ao modo como a cultura brasileira tem lidado com o estado de coisas político, conformando canções do exílio, parece ir ao encontro do testemunho da Isabella Dias, estudante-pesquisadora. Uma trama afetiva que nos leva ao livro de poemas de Dimitri BR, publicado em 2016 pela editora 7letras, no Rio de Janeiro. Na orelha de *Ocupa*, Angélica Freitas remarca a relação do livro com os acontecimentos de junho de 2013: “vejo nesses poemas um claro desdobramento daqueles dias. Dimitri BR estava na rua. O corpo de Dimitri BR estava na rua”. Sem ter estado na rua ao lado dele, alguns dos poemas de *Ocupa* se escrevem sobre uma indecisão identitária, como a sugerir também a necessidade de marcar as marcas identitárias do autor ao mesmo tempo em que se reconhece a impossibilidade de defini-lo textualmente.

É o caso de “Exercício de interpretação”, da seção “Volta às aulas”. O texto se apropria do comando de uma questão de múltipla escolha, enumerando 18 itens com duas opções de resposta cada um: “após a leitura dos poemas dados, você diria que estes



foram escritos: // 1. a) por um homem / b) por uma mulher // 2. a) heterossexual / b) homossexual // 3. a) cisgênero(a) / b) transgênero(a) // 4. a) da sua cor / b) de outra [...]” Antecedido por quatro poemas nos quais a formação do gênero masculino ou feminino na escola e na adolescência é tematizada, a abertura do novo poema põe em suspenso o saber sobre a assinatura do livro: Dimitri BR poderia ser mulher? Homossexual? Transgênero? A palavra escrita aqui projeta indeterminação sobre o autor, de quem se esperaria um testemunho. Mas a indeterminação pode ser lida também como uma defesa do homem heterossexual cisgênero branco, cuja identidade autodeterminada é por si só uma afirmação de poder socialmente estabelecido. Há um poema de Leonardo Gandolfi, publicado na série “Kansas”, de *Escala Richter*, em que a prática textual da questão de múltipla escolha também recorre aos limites da autoria para indeterminá-la. Após enumerar quatro afirmativas – uma sobre os elefantes que se afastam da manada para morrer, outra sobre comprimidos retardarem o processo de decomposição *post-mortem*, outra sobre a função de animais de estimação para crianças, outra sobre aperto de mão ter sido criado para mostrar-se desarmado ao outro – o poema enuncia: “Levando em conta as afirmativas acima, estas notas precisam mesmo é de: // a) elefantes / b) comprimidos / c) um novo animal de estimação / d) mais apertos de mão / e) outro autor”(GANDOLFI, 2015, p. 45). Ambos os textos operam sobre os limites da autoria, encenando alguma indeterminação, seja quanto aos traços identitários do autor, seja quanto à competência do autor. Essa encenação requer do leitor algum cuidado, ou seja, simultaneamente precaução e preservação da autoria do texto que lê.

A prática textual escolar participa de uma reelaboração literária na qual a autoria se indetermina graças a um gesto enunciativo que dimensiona o caráter testemunhal que essa indeterminação implica. O rastro do autor está em indeterminar-se por um ato de fala performativo, enviando os sentidos do texto para a performance autoral. Se a ocupação é uma prática discursiva de produção territorial, e a ocupação estudantil procura restituir a força de uma experiência pedagógica para a autonomia do aluno, parece que o poema em que se leem questões de múltipla escolha trabalha pela redefinição do literário como prática discursiva de produção autoral, indeterminando o espaço escolar disciplinador e o espaço autoral determinado. O gesto da ocupação é lido por Alexandre Nodari, numa breve intervenção, em aproximação aos usos indígenas da “t/Terra”: “não se trata de transgredir um limite para impor um novo, mas de limitar o



limite, de limitar a lógica do limite que impede toda relação que não seja de sujeito e objeto” (“Ocupação e cuidado”, NODARI, 2016). Também aqui um movimento de indeterminação, agora de indeterminação do limite, produzindo como que a limiarização de qualquer lugar, é convocado na leitura das ocupações. O que, no livro de Dimitri BR, vem mobilizando o corpo como território a ser ocupado: “pesquisas apontam / há quem use menos / de 10% do corpo / para fazer sexo”, lê-se em “Desperdício”. A reterritorialização das zonas erógenas ou a indeterminação identitária da autoria são forças que atuam em poemas que, quando não experimentam deslocar gêneros textuais estrangeiros para o território do livro de poemas, como a questão de múltipla escolha, apresentam traços de canção. Não só por estarmos diante de um poeta-cancionista, além de alguns poemas do livro serem eles também canções já gravadas por Dimitri. Lemos um livro que, entre ser leitura e produção da tática política de ocupação, da transformação dos gêneros, da amizade, da obra drummondiana (de onde se retira a epígrafe e a quem se dedica uma seção inteira do livro), é produzido em diálogo com alguns poemas cancionais de Angélica Freitas. Daí recorrermos à leitura de Flora Süssekind, em “Ações políticas/ações artísticas”, para considerar, também a partir do testemunho de uma estudante da ocupação, o exílio e a forma irônica da canção do exílio como motores de leitura de um poema como “Eu te amo”:


são três palavras  
as mais bonitas  
as mais ansiadas

a mais singela  
a mais antiga  
declaração

de entrega  
de desejo  
de amor

come  
meu  
cu

A forma reiterativa e sublimada “a(s) mais”, em versos inicialmente com quatro sílabas, culminando no lugar-comum ao final da terceira estrofe (“de amor”), o tema da celebração amorosa, conferem ao poema o aspecto cancional irônico que é, a um só passo, diminuído (pelo caráter de charada ao final) e intensificado (pela celebração da



erogenia anal, minoritária). Numa organização que remete ao “Bicho” de Bandeira, em que se adia, como que numa charada, a nomeação do “homem” pelo estado abjeto em que se encontra, “Eu te amo” performa uma reorganização da referenciação textual já no primeiro verso: “são três palavras” as palavras do título, as palavras deste verso, e as dos quatro versos seguintes. Quais são, então, as três palavras? Se a coerência textual, no começo, atribui ao título a referência dos versos iniciais, a iteração dos versos com três palavras engana o leitor e quer fazer crer que a referência às três palavras se renova a cada verso que antecede a declaração, como se o título fosse uma pista falsa. O texto vai se agudizando, sumindo na página e desenhando-se como mancha textual fálica rumo ao último verso, o fim do poema. A inversão de expectativas é encenada pela camada fônica da última estrofe, que inverte a conformação silábica da forma verbal “come” desfeita nos dois versos seguintes: “meu / cu”. Da declaração que parte do “eu” ao outro (“te amo”), chega-se ao imperativo que se dirige ao outro (“come”) e incide sobre o eu (“meu cu”). Da frase universal à prática sexual minoritária, o poema escreve certo exílio erótico que, no entanto, coincide com a regra: “come meu cu” equivale a “eu te amo” em todos os atributos: beleza, desejo, delicadeza, antiguidade. E é na palavra-chave, ou, para usar um trocadilho de mau gosto, ou não, revelador do texto, na palavra-fechadura “cu”, que fecha o poema, é nessa palavra que reencontramos o centro da ocupação, da palavra-de-ordem *Ocupa*, título do livro, trocadilho com a expressão idiomática endereçadora do “cu” – “o cu pa [alguém]” –, reencontramos no termo o centro vazio, a territorialização aberta produzida pelas ocupações, contra a escrita de conquista, produzindo uma escrita tática de ocupação que envia o leitor a performar-se minoria, que envia o autor a performar-se indeterminadamente minoria, fazendo da leitura espécie de produção de um grau zero do testemunho, deixando em estado de testemunho aquele que, a princípio, só tem palavras de ordem a proferir. O formacção é o veículo de circulação do poema para além da minoria, e quer, enganando o leitor, desenganá-lo. A canção parece prestar contas poéticas ao leitor, apenas para tomá-lo pelo braço e reterritorializá-lo. A poesia assim parece engendrar, pela tática de ocupação de espaços textuais, inclusive ocupação do poético cancional, ou mesmo ocupação das práticas textuais escolares, parece engendrar-se em estado de ocupação textual.





## Referências bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. (Entrecríticas)

ANDRADE, Oswald. *Primeiro caderno do aluno de poesia*. São Paulo: Globo, 2006.

DIMITRI BR. *Ocupa*. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.

GANDOLFI, Leonardo. *Escala Richter*. Rio de Janeiro: 7letras, 2015.

NODARI, Alexandre. “Ocupação e cuidado”. Publicado em 9 de outubro de 2016. Disponível em: <https://partesemumtodo.wordpress.com/2016/10/09/ocupacao-e-cuidado/> Acesso em 1 de agosto de 2017.

ZARVOS, Guilherme. *Lições educacionais para Tintum*. Rio de Janeiro: Nonoar, 2012.

## POLÍTICA E POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE UM TEXTO DE IUMNA M. SIMON

Maurício Chamarelli Gutierrez (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho gostaria de pensar o lugar em que é colocada a poesia brasileira atual no ataque empreendido por Iumna Maria Simon em “Condenados à tradição”, saído na Revista *Pi-auí* em 2011. Por detrás do tom policialesco de juízo, e da ideia de '(re)tradicionalização', querendo isso dizer a utilização de formas tradicionais como sintoma de um divórcio entre a poesia e seu próprio tempo, parece se revelar uma demanda pelo elemento coletivo do tipo vanguarda-grupo-geração quase como se esse fosse o único sujeito possível da poesia – o único que merece ser escutado em uma história da poesia brasileira.

**Palavras-chave:** poesia brasileira contemporânea; vanguarda; política; crítica literária

Devo começar por assumir que ficarei aquém de minha proposta prévia. Dos dois textos que havia me proposto a comentar aqui, deixarei de lado *Poesia e paisagens urbanas*, de Antonio Cicero, e ficarei somente com o outro: o *Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira*, de Iumna Maria Simon. Por motivo de tempo, de abertura ao diálogo, mas também, é claro, de escolha tática diante desse tempo, abandono um dos dois textos, mas retenho a figura que os reunia, ou que os unia em um diagnóstico comum e que motivava a minha proposta de leitura cruzada; a questão comum que cada um formula à sua maneira e se propõe, em certa medida, a responder (no sentido de reagir, não de dar resposta): trata-se do diagnóstico do fim do ciclo das vanguardas como horizonte histórico da poesia atualmente feita no Brasil.

Implicado nesse diagnóstico há, me parece uma questão política ou *de* política. Talvez não da ordem daquela política que, no início de seu texto, Simon (2011) dizia haver nos supostos “usos e abusos da tradição” da parte dos poetas que lê, mas de todo modo uma questão (que aprendi a ler com Luís Guilherme Ribeirto Barbosa) que toca a maneira de organizar a política da poesia, a *pólis* da poesia brasileira a partir do contemporâneo. Há aí, me parece, algo da ordem daquela estética que, em *A partilha do sensível*, Rancière (2005) enxerga na base da política, anterior a qualquer politização da estética ou vice-versa, e que se caracteriza como recorte dos tempos e dos espaços, distribuindo o visível e o invisível e definindo o que ou quem está em jogo. Eu diria: definindo quem pode fazer política, ou, no caso, que tipo de sujeito merece ser escutado e pode escrever a história da poesia no Brasil.

*Condenados à tradição* (SIMON, 2011) é um texto crítico (no incômodo duplo

---

<sup>1</sup> Graduado, Mestre e Doutor em Ciência da literatura (UFRJ); bolsista de Pós-Doutorado CAPES/CNPq (UFJF). Contato: [chamarelligutierrez@gmail.com](mailto:chamarelligutierrez@gmail.com).

sentido) que se propõe a ler a poesia contemporânea a partir da figura da retraditionalização, hipótese que é posta para funcionar a partir de citações retiradas de duas entrevistas de dois poetas atuais, Eucanaã Ferraz e Carlito Azevedo. Sua tese parece clara: a poesia contemporânea brasileira vive uma retraditionalização que se caracteriza por um uso acrítico de meios e formas provenientes da tradição, mas reduzidos aqui a meros “materiais disponíveis” (SIMON, 2011). Isso significa, me parece, duas coisas: primeiramente que a poesia contemporânea tratada no texto se caracteriza majoritariamente por um uso de formas tradicionais, como o soneto (algo que certamente não se sustenta a um olhar mais acurado, principalmente a um olhar mais acurado datado de 2011, e que ainda por cima que não se sustenta em relação a um famoso e elogioso texto da própria autora sobre a poesia de Cláudia Roquette-Pinto (2008)). Em segundo lugar esse 'uso' se caracteriza por vir atrelado de um duplo desligamento: por um lado, o poema contemporâneo desvincula a forma retirada de seu contexto das condições históricas que a tornaram possível ou necessária e, por outro, desvincula-se ele mesmo poema de seu tempo e de suas contradições. As formas assim 'citadas' fora de lugar, fora de seu lugar na história, em um contexto onde elas não fazem sentido, ou onde se perderam de seu “sentido próprio” (SIMON, 2011), são postas para funcionar em sua “pureza transtemporal” (CATRÓPA; NUERNBERG; MARTIN, 2012, p. 169), sem relação com qualquer experiência histórica o que, por sua vez, responde a uma poesia que se caracteriza por esse desligamento de sua própria época. Cito:

A tradição se tornou um *arquivo atemporal*, ao qual recorre a produção poética para *continuar proliferando* em estado de indiferença em relação à atualidade e ao que ferve dentro dela. Até onde vejo as formas poéticas deixaram de ser valores que *cobram adesão* à experiência histórica e ao significado que carregam. (SIMON, 2011)

A poesia contemporânea aparece aqui como uma espécie de cadáver ambulante – note-se o efeito retórico de “continua proliferando ...”. E essa condição de zumbi se dá pelo rompimento do nexos entre experiência histórica e forma poética. É esse nexos, me parece, o que Simon demanda de maneira mais explícita, é isso o que ela aqui mais me parece defender e que caracterizaria, em negativo fotográfico, a poesia que ela deseja para o nosso tempo. (Uma leitura do seu *Situação de sítio*, sobre o poema de Cláudia Roquette-Pinto, demonstraria talvez que a experiência que a interessa é a da violência urbana, e que a questão ali não se coloca somente como a da figuração desta, mas movimenta todo o problema da citação da fala do menino ao fim do poema, o problema da maneira como essa citação aparece do exterior, sem deixar de se formar dentro do poe-

ma.)

Se poderíamos invocar aqui um Adorno de bolso, para o qual a forma artística é conteúdo sócio-histórico decantado, o que chama a atenção no entanto, no trecho citado, é a estreiteza demandada desse vínculo, quase como se uma forma poética não pudesse corresponder a muitas e diversas experiências históricas (algo que não escaparia, me parece, a Adorno). Mais do que isso ainda, o que me parece mais curioso de ressaltar aqui é que Simon não demonstra nenhum tino para pensar esse uso da tradição ele mesmo como uma forma poética em relação com a época. Este não seria o lugar para empreender tal leitura, mas me ocorre um pouco ao acaso a respeito desse *arquivo atemporal* que surge em sua fala em tom acusatório, o quanto poderia ser lido aí de 'resposta' (no sentido benjaminiano) à percepção contemporânea dilacerada por um arquivo que não só se expande aceleradamente, como também tende a embaralhar as cronologias. Ou ainda, nesse uso indevido da tradição, o quanto se prestaria a uma leitura pelo viés da profanação de que fala Giorgio Agamben (2008), que restituiria o tradicional ao uso comum, retirando-o da esfera (religiosa) da separação, brincando jocosamente com o mito sem o rito – talvez o poema *Proteu*, de Antonio Cicero, em que a figura grega de Helena, aparece sem a correspondente aura tradicionalizante, esvaziada de sentido, reduzida a um puro nome; ou, por outro lado, jogando ludicamente, com o rito sem o mito – talvez diversos sonetos de Paulo Henriques Britto, com ou sem o perdão da rima.

No sentido agambeniano ainda, a tradição de Simon parece não se querer ou não comportar profanação ou negligência – ela possui um “sentido próprio”, válido, se dispõe como esfera de separação que mobiliza, necessária ou preferencialmente, “proibições, hierarquias e exclusões” (SIMON, 2011). A tal ponto que a crítica demonstra desconhecer uma instância de um uso profanador – ou simplesmente não querer assumir sequer sua possibilidade, mesmo quando tem diante de si uma provocação, proferida por Eucanaã Ferraz na entrevista com que ela trabalha, que aponta justamente para esse aspecto, diz Simon: “... Eucanaã Ferraz prefere formas reconhecíveis, ao mesmo tempo que *tem o topete de dizer que usar a tradição é desafiar o cânone – por quê?* A proposição parece-me quase um nonsense...” (SIMON, 2011).

O nexos entre forma poética e experiência história parece, por vezes, como no trecho citado, bastante estreito, de uma estreiteza da ordem da adesão; a tal ponto que qualquer desligamento aí é acusado de gozo irresponsável: “Os que vieram depois [os poetas contemporâneos] gozam da liberdade de vivenciar sobreposições, tempos múltiplos de *causalidade* desconhecida ou já esquecida”. O uso abusivo e irresponsável da

tradição se caracterizaria aí por esse desligamento, pelo dismantelamento de uma causalidade entre a forma poética e sua época. Em outros momentos, no entanto, essa demanda se mistura a outra, aparentada à primeira, mas aparentemente menos rígida, a demanda pela seleção, pelo programa, pelo projeto no qual um ou vários poetas identifica “uma tendência dominante” (SIMON, 2011) na tradição, tendência que deve ser seguida e que comanda uma maneira tal e qual de fazer poesia hoje. A demanda, portanto, mais uma vez por um *nexo*, por aquela arrumação da história, da poesia (ou de sua forma) na época e da época na história; em outras palavras, a organização linear que tornava possível a vanguarda e que a vanguarda ela mesma tornava possível. Cito Simon acusando Carlito Azevedo: “fica claríssimo que ele não aceita mais os termos peremptórios em que a vanguarda se pronunciava: dispensa-se de buscar a *tradição viva*, renuncia a questionar o estatuto da tradição (oficial ou não) ou a *decretar o que vale e o que não vale*” (SIMON, 2011. Grifos meus). O ataque aqui se volta ainda para o poema pós-utópico de Haroldo de Campos, o texto da década de 80, momento talvez crucial da formulação do fim das vanguardas. Cito:

A “poesia da agoridade” [proposta por Haroldo] foi então anunciada como um programa modesto, mas redentor, para as adversidades do presente: suspendia-se a estratégia de oposição às tradições com *prazo vencido* e ao conformismo do cânone, em nome de uma “pluralização das poéticas possíveis”, o que subentende um recuo tático e a admisão realista do que existe. (SIMON, 2011. Grifos meus)

Trata-se, me parece, da versão de Simon para a ladainha contra a apoteose pluralista do suposto 'vale-tudo' do contemporâneo. Como de hábito, se desenha aí uma relação figurativa com a ascensão do consumismo anexada sumariamente à ideologia do capitalismo vencedor (em uma dublagem cronológica com o momento da queda da União Soviética), e parece se formular uma alternativa simples: de um lado, o dilaceramento moderno das formas e o agonismo vanguardista que organiza a história e a época, decretando o anacronismo de certas formas em nome de outras, mais atuais, mais correspondentes à época e/ou ao Brasil e/ou a uma tendência dominante em nossa tradição, ou, de outro lado, o perambular frouxo de um falso estado de bem-estar acrítico e não problemático em que os poetas contemporâneos se colocam como livres consumidores de formas da tradição – inclusive da moderna, já institucionalizada e mercantilizada. Cito: “o *bem-estar* da tradição supera o dilaceramento entre formas avançadas e formas anacrônicas, pois umas e outras não encarnam mais o *agonismo* de opções implacáveis” (SIMON, 2011).

A respeito dessa ladainha – que postula o pós-modernismo contra o qual se volta –, chama a atenção o silenciamento da singularidade, a má vontade de partilhar do diagnóstico que era aliás bastante preciso no texto de Haroldo (CAMPOS, 1997): o de que o fim das vanguardas não implicaria necessariamente o fim do projeto, mas o do elemento grupal como lugar necessário de sua inscrição; o diagnóstico de que a pluralização da história desrecalca o quanto de violência há em identificar uma “tendência dominante” da tradição e o quanto de violência há em se pretender, a partir dessa identificação, falar em nome do outro, de muitos outros, falar em nome da Poesia contemporânea brasileira. O que teria acabado, ainda segundo Haroldo, é a *koiné*, a submissão a um projeto comum ou a uma língua comum que, por exemplo, comandou o atraso da experimentação das formas longas, como as suas *Galáxias*, para bem depois do fim da 'fase heroica' da poesia concreta.

Voltando a Simon, é curioso ressaltar – e por isso falo em má vontade ou talvez mesmo má fé – que a citação de Eucanaã Ferraz, uma das duas que fundamenta a sua leitura, é argutamente cortada para excluir do texto a explicação que torna patente que dentro da “contemporaneidade de formas” que caracteriza a poesia contemporânea, poetas diversos se inserem de maneiras diferentes (a maior parte delas inclusive nada 'tradicional'). O que Simon cita é a introdução e a conclusão da resposta, excluindo de seu texto toda a demonstração de como essa simultaneidade de formas não se dá necessariamente para todos ao mesmo tempo e nem muito menos da mesma maneira; mas significa que há ao mesmo tempo Paulo Henriques Britto fazendo um soneto de tal maneira e Antonio Cicero fazendo de outra, e Marcelo Diniz ainda de outra, e ainda Glauco Mattoso etc; significa ainda que há também exploração das fronteiras entre poema e prosa, ou entre poesia e filosofia, em Alberto Pucheu, que é por sua vez diferente da exploração dos limites da poesia no *Noiva* de Renato Rezende ou ainda do jogo com o prosaico em Caio Meira ou em Marília Garcia ou em Leonardo Gandolfi ou... ou... ou... e... e... e... Se a lista pareceria poder continuar quase ao infinito, a questão não é a de um infinito de fato, o que não seria a rigor possível, mas a de um infinito de direito – que assume que não há como negar *a priori* a legitimidade de uma tal maneira de fazer a poesia do presente, o que poderia ser dito também afirmando a não contemporaneidade a si do presente espectral (DERRIDA, 1993) ou o anacronismo fundamental à experiência do contemporâneo (AGAMBEN, 2009). Ou ainda, como disse Haroldo de Campos em seu texto sobre Cabral: dizendo que entre poetas ativos na mesma época não há necessariamente uma “comum visão da história” (CAMPOS, 2006, p. 79.) o que implica, portan-

to, poéticas bastante diferentes.

Esse infinito de direito, que renuncia à ideia de que haveria necessariamente uma maneira de fazer poesia hoje (e que portanto haveria um e somente um agora, ou somente uma maneira de habitá-lo) eu o imaginaria como um regime da singularidade para a história da poesia brasileira, história que, ao longo do século XX, parece lançar mão das ideias de grupo-geração-vanguarda como o uma pequena jangada, um bote salva-vidas para não se afogar no mar aberto legado pelo naufrágio dos grandes estilos de época. O que aparece então é a chance (na verdade não exatamente nova) de escrever a história dessa poesia lançando mão de um outro sujeito singular (e com isso não quero dizer necessariamente individual), de escrever essa história (da época, mas também do passado) com outros *nomes*, para usar uma provocação de Rancière (1994). Esse espaço liso ou plano contemporâneo da poesia não é o do consumismo pura e simplesmente e nem muito menos abole a possibilidade da avaliação crítica; porém, essa crítica, que incidiria principalmente sobre os projetos e poéticas de cada poeta, se dá *a priori* no singular. Simon, aliás, demonstra muito bem saber disso em seu texto sobre Cláudia Roquette-Pinto, o que talvez desmascare ainda mais a violência que *Condenados à tradição* apõe já em seu subtítulo: o que fizeram com a poesia brasileira...? Ora, pois bem, que poesia? Ou melhor: que poeta, que poetas? Eucanaã e Carlito?, mas eles não falam sozinhos em nome de toda a poesia contemporânea brasileira, nem em suas obras, nem em entrevistas – eles não falam sequer como Haroldo, Augusto, Décio e outros podiam falar, cada um a sua vez, em nome da Poesia Concreta como um todo. Eles não falam em nome da poesia contemporânea brasileira a não ser na dublagem que Simon faz deles... O sujeito indeterminado do verbo fazer (*o que fizeram...*), que dissiparia o sujeito da retradicionização, não faz talvez mais do que esconder a própria Simon como sua perpetradora...

O caso da citação de Eucanaã é, parece, o mais agudo, uma vez que a troca singular/plural operada acriticamente no trecho, o apagamento da referência às poéticas singulares imputa ao depoimento do poeta carioca uma figura de passeio, como se este estivesse propondo que cada poeta contemporâneo isoladamente lança mão de todas as formas possíveis, uma a cada vez, livremente, ou todas ao mesmo tempo, sem qualquer implicação ou discernimento. Nessa dublagem o contemporâneo aparece como o lugar de uma livre perambulação ao acaso nos jardins da história das formas – e não como o limiar de decisões desamparadas nas quais às vezes se lança mão de formas aparentemente disponíveis na tradição. Decisões *a priori* no singular além de potencialmente provisórias, que funcionam caso a caso, a cada vez em um tempo decisivo sem medida

cronológica prévia ou necessidade de agrupamento; decisões ainda desarmadas de qualquer linearidade simples, como a da vanguarda, e em geral desprovida do heroísmo que ainda era possível a uma Poesia Concreta ou de uma retórica de sacrifício ao tipo daquela de Mário de Andrade. (Não é senão a isso que Eucanaã se refere mais adiante em sua entrevista quando fala em um “tempo do 'desamparo'” (FERRAZ, 2017), de maneira muito mais precisa, me parece, do que as suas referências ao 'canônico' no trecho que Simon estrategicamente privilegia.)

A hesitação singular/plural é tão sintomática que, comentando aquilo que na entrevista de Eucanaã é uma conceituação panorâmica, a crítica chega a usar um singular generalizador, diz Simon: “*o poeta contemporâneo* frequenta todas as linguagens consagradas sem programa, mas ainda simulando um discernimento crítico” (SIMON, 2011). O silenciamento dessa diferença na citação funciona retoricamente para abolir a necessidade de demonstração da relação frouxa com a forma que Simon imputa aos poetas contemporâneos. Essa relação é, aliás, o que fundamenta a hipótese da retraditionalização. Quero dizer: o correlato necessário da leitura de Simon é o de que o uso das formas tradicionais pelos poetas contemporâneos é duplamente inócuo, ou seja, que nesse uso a forma chega inalterada e imediatamente, da tradição para o poema, e que tampouco a poética dos contemporâneos se deixa atritar ou afetar por esse contato. É, mais uma vez, o uso entendido como consumo inofensivo. Cito:

O poeta entra na dita contemporaneidade como um consumidor, que pode hoje usar todas as formas disponíveis sem se comprometer, sem ser afetado por nenhuma delas – e nem elas afetam o seu dizer. *As formas não são autoconstituintes do poema, porque a convenção tem a precedência* e delimita o campo da intuição criadora, onde qualquer emoção precisará de um ponto de apoio instituído ou de uma intermediação cultural (via direta para o intertextualismo, que é uma espécie de primo rico da retraditionalização). “Forma”, nessa acepção, é coisa pronta, fôrma, gêneros modernos ou não, medidas, o que preexiste dentro dessa liberadora heterogeneidade do prêt-à-porter, esvaziado de matéria. (SIMON, 2011)

Mais uma vez aqui a amputação citacional é estratégica e violenta, na medida em que o trecho que Simon recalca da entrevista de Eucanaã fazia questão de mostrar – rápida, mas precisamente – o quanto essa relação não se opera sem atrito para o caso dos dois poetas que ele arrola como aqueles que então se utilizavam de formas tradicionais. Cito Eucanaã: “um poeta como Paulo Henriques Britto lança mão do soneto para nele fazer caber o prosaico, a narração, o *humour*, reavaliando desse modo a relação entre forma e conteúdo. Noutro caminho, Antonio Cicero traz os temas caros à tradição lírica



ocidental para o chão comum do urbano” (FERRAZ, 2017). Não somente a demonstração da debilidade na relação com a forma é inteiramente substituída pela troca singular/plural, mas é ainda sobre essa permuta mesma que se fundamenta a mesma debilidade, na medida em que a instância em que poderia ser situada a relação problemática com a forma, ou seja, a da singularidade, não comparece; se a poesia contemporânea só comporta uma referência panorâmica e, neste âmbito, a pluralidade formal é desconcertante, então o resultado só pode ser o do vale-tudo.

A falta que Simon acaba desenhando mesmo que não explicitamente aqui é a do programa coletivo – o único a que parece ser conferido o poder de mediar a relação da época com a forma poética e a única instância onde parece concebível situar os problemas da escrita. Aquele 'desamparo' de que fala Eucanaã – mas talvez também a crise de que fala Marcos Siscar (2010) e muitas outras leituras que postulam o fim do ciclo histórico das vanguardas – o que muitos desses discursos talvez dissessem é que a dissipação de figuras coletivas do tipo vanguarda-geração-grupo na poesia de agora no Brasil torna, na verdade, a forma ainda menos fôrma, faz da forma algo ainda menos *precedente*, na medida em que os poetas não chegam a ela armados de um para-texto teórico que organiza a história e introduz um conjunto de distinções do tipo *isso vale-aquilo não vale*. Mas para enxergar isso é preciso mudar o enquadramento, é preciso sobretudo não dar a exclusividade da formulação das relações da poesia com a época ao coletivo. Ou seja: repensar o tipo de sujeito que pode escrever a história da poesia brasileira e, portanto, a instância onde situar um uso problemático ou crítico das formas legadas pela tradição.

### **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. “Elogio do profanação”. In: *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. pp. 65-80.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora Argos, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”. In: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. pp. 243-269.

CATRÓPA, Andéa; NUERNBERG, Renan; MARTIN, Carlos Frederico Barrère. *Tentativa de balanço: entrevista com Iumna Maria Simon*. Revista Novos Estudos, Cebrap 94, novembro de 2012. pp. 163-176.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Éditions Galilée, 1993.

FERRAZ, Eucanaã. Palavras plásticas (entrevista). Disponível no site do autor [http://www.eucanaaferraz.com.br/sec\\_textos.php?type=4](http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_textos.php?type=4) , acesso em 10 de julho de 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. Tradução Eduardo Guimarães, Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

\_\_\_\_\_. *Poétique du savoir: a propos de "Les noms de l'histoire"*. In: Multitudes Web: Mardi, 25 Janvier, 2005. Disponível em <http://multitudes.samizdat.net/La-poetique-du-savoir> , acesso em 01/07/2013.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2005.

SIMON, Iumna Maria. "Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira". In: *Piauí* edição 61 – *Aceleração do crescimento*, Outubro de 2011. Disponível em <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/condenados-a-tradicao/> acesso em 13 de Novembro de 2011.

\_\_\_\_\_. *Situação de sítio*. Revista Novos Estudos, Cebrap 82, novembro de 2008. pp. 151-165.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise" da poesia como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

## MÁRIO FAUSTINO: POESIA, CRÍTICA E EXPERIÊNCIA

André Vinícius Pessôa (UERJ/CAPES/FAPERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Além de apresentar algumas considerações gerais sobre a trajetória do poeta e crítico Mário Faustino e dar destaque à coluna Poesia-Experiência, por ele comandada nos fins da década de 1950, o texto traz alguns subsídios para possíveis debates sobre a pertinência de uma crítica poética e didática, considerando também que a tarefa realizada por Faustino, além de suas particularidades bem demarcadas, teve como pano de fundo as características formais e de objetividade que perfazem a escrita jornalística.

**Palavras-chave:** Mário Faustino. Poesia. Poeta-crítico. Crítica literária. Tradição.

A coluna Poesia-Experiência, publicada semanalmente numa página inteira do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB)<sup>2</sup>, entre os anos de 1956 e 1958<sup>3</sup>, teve inegável importância para o desígnio de uma tradição poético-crítica no Brasil. Concebida, orientada e dirigida pelo poeta piauiense Mário Faustino, foi o primeiro esforço crítico de caráter didático dedicado exclusivamente à poesia no país. Voltada para alimentar o processo de criação poética de jovens poetas, a coluna se transformou em “um pequeno curso de poesia com aulas semanais” (BOAVENTURA, 2009, p. 18). Maria Eugenia Boaventura, em “Lendo com o leitor”<sup>4</sup>, diz que “o objetivo primordial de Poesia-Experiência era incitar o conhecimento teórico e prático da poesia e, por consequência, provocar a revitalização do gênero no país” (2004, p. 20). Desse modo é que o programa pedagógico de Faustino, acompanhado de uma preocupação ética por parte de seu mentor, pretendeu ser um “projeto de defesa, de preservação e de renovação de poesia” (NUNES, 1976, p. 9). Na estreia da coluna, assim o poeta a reportou ao público:


---

<sup>1</sup> Vinculado à Pesquisa de Pós-Doutorado “O poeta-crítico no Brasil: tradição e contemporaneidade – ensaísmo crítico de poetas na literatura brasileira dos séculos XX e XXI”, coordenada pelo Prof. Roberto Acízelo Quelha de Souza, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com Bolsa de Apoio da Capes/Faperj. Contato: andreviniuspessoa@gmail.com

<sup>2</sup> O *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB), dirigido por Reynaldo Jardim, que circulou primeiramente aos domingos e passou a integrar o corpo do jornal aos sábados, tornou-se referência para a vida cultural brasileira. Segundo Maria Eugenia Boaventura, “o sucesso [do SDJB] impulsionou tempos depois a mudança editorial e a reforma gráfica de todo o jornal, inclusive a criação do Caderno B, inspiração dos atuais cadernos culturais” (2009, p. 15).

<sup>3</sup> Mais precisamente, entre os dias 23/9/1956 e 1/11/1958.


<sup>4</sup> Texto que pertence a *Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental* (2004), edição que contém os textos de Mário Faustino em “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, uma das seções de Poesia-Experiência.



Trata-se de uma tribuna e de uma oficina, onde os poetas novos falarão ao público e, em particular, a outros poetas novos e onde, ao mesmo tempo, os jovens poetas e seus leitores procurarão reviver a boa poesia do passado, à medida que aprendem a fazer a boa poesia do presente e do futuro (FAUSTINO *apud* BOAVENTURA, 2009, p. 19).

Figura paradigmática para a tradição do poeta-crítico no Brasil, nascido em 1930, Faustino realizou, nos anos de sua formação, a maior parte de seus estudos na cidade de Belém, onde também começou profissionalmente no jornalismo – primeiro n’*A Província* do Pará, levado por Carlos Castelo Branco, onde trabalhou de 1947 e 1949, e depois na *Folha do Norte*, de 1946 a 1956, veículo em que assumiu os cargos de chefe de redação e editorialista. Foi, inclusive, nessa época e nesse jornal que estreou como poeta. Num intervalo de suas atividades jornalísticas, de 1951 a 1953, pôde estudar Teoria Literária e Literaturas Norte-Americanas nos Estados Unidos da América, com bolsa do *Institute of International Education*, e passar um breve período viajando pela Europa. Em 1955, publicou *O homem e sua hora*, seu primeiro e único livro de poemas, que obteve repercussão favorável e imediata. Contratado como professor pela Fundação Getúlio Vargas, após ter feito alguns cursos de atualização na mesma instituição, mudou-se definitivamente para a cidade do Rio de Janeiro no ano de 1956. Foi na ainda capital da República que esteve à frente da coluna Poesia-Experiência, como já mencionado aqui, parte integrante do *Jornal do Brasil*, na época um dos jornais de maior circulação do país. Após o término dessa bem-sucedida empreitada, Faustino continuou atuando no mesmo jornal como redator e editorialista. Em seguida, foi trabalhar em Nova York, no Departamento de Informações da ONU e, ao retornar ao Brasil, em 1962, assumiu o cargo de editor-chefe do jornal *Tribuna da Imprensa*. No mesmo ano foi nomeado correspondente internacional do *Jornal do Brasil* e faleceu num trágico acidente aéreo quando encontrava-se mais uma vez a caminho de Nova York.

O discurso jornalístico de Faustino em Poesia-Experiência, pontuado com “observações rápidas, diretas, com abundância de citações” (BOAVENTURA, 2009, p. 24), primava pela clareza de linguagem e a busca de definições precisas, mostrando-se acessível tanto ao leitor comum quanto ao admirador de poesia. Seus textos,




apresentados semanalmente, sem deixar de lado a densidade e o caráter pedagógico de seu conteúdo, eram bem adequados à urgência própria da dinâmica do jornalismo. O gestual didático de Faustino casou-se com a necessidade de seduzir seus leitores, incluindo-os com partícipes de sua aventura crítica. Foi desse modo, como escreveu Benedito Nunes, que Faustino

conseguiu reavivar a crítica literária numa época em que se esclerosara no jornal, e a esse veículo emprestou uma nova dimensão pelo partido que tirou, para o rendimento da instigação intelectual, do próprio caráter transitório, periódico e dinâmico do jornalismo (1976, p. 17).

Com unidade orgânica e estrutura bem definida, Poesia-Experiência se configurou como um mosaico de possibilidades, em que os *reviews* e ensaios foram apenas uma parcela (embora a mais considerável) da múltipla atividade de Faustino. Informa Boaventura, em “Um militante da poesia”, texto introdutório da edição mais recente de *O homem e sua hora*, que foram várias e distintas seções distribuídas na coluna, nas quais, além de assinar os textos, o poeta atuou como antologista, tradutor e editor, a saber: “Poeta novo”, responsável pela divulgação, mediante seleção prévia, de poemas de jovens autores; “O melhor em português”, que apresentava poetas em língua portuguesa ainda desconhecidos no Brasil; “É preciso conhecer”, que contava com versos de poetas estrangeiros modernos traduzidos por Faustino; “Pedras de toque”, que publicava exemplos de excelência poética; “Clássicos vivos”, que trazia versos de poetas antigos e de nacionalidades diferentes; “Subsídios de crítica ou textos e pretextos para discussão”, com trechos de ensaios redigidos por poetas e críticos como T. S. Eliot, Ezra Pound, Benedetto Croce, Gertrude Stein, entre outros; “Diálogos de oficina”, que divulgava ideias do próprio Faustino sobre poesia e crítica, “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, que apresentava, passo a passo, uma verdadeira galeria de poetas a serem conhecidos e lidos pelos mais jovens; “Evolução da poesia brasileira”, que forjava uma história da poesia nacional desde os tempos coloniais; e “Personae”, que pretendia “relatar e comentar as novidades que forem dando às praias poéticas brasileiras” (FAUSTINO *apud* BOAVENTURA, 2009, p. 20).

Além das seções regulares, Faustino publicou importantes ensaios, como “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro” e “Reveno Jorge de Lima”. No




primeiro, polemizou corajosamente com poetas consagrados pelo Modernismo, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Cecília Meireles, entre outros, ao atentar “para alguns aspectos vitais da agonia em que se debate a poesia no Brasil” (1976, p. 209). O poeta, que jamais se filiou à experimentação radical dos concretistas, em “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro” concluiu que a poesia concreta salvaria a poesia brasileira do “marasmo discursivo-sentimental” em que se encontrava, “provendo nossa linguagem poética de novos campos de ação perceptivos e expressivos” (1976, p. 218). Na ocasião, escreveu

que os “concretistas”, como artistas de vanguarda, têm todo o direito, e quiçá mesmo o dever, de serem extremistas, combativos, proselitistas, exclusivistas etc. Cabe aos que não embarcam em sua arca levá-los a sério, aproveitar-lhes a experiência, aplicá-la noutros setores e de outras maneiras, incorporá-la, enfim, à corrente viva de nossa poesia (1976, p. 218).

Calcado no *ABC of Reading* do poeta estadunidense Ezra Pound, Faustino adotou o método ideográfico, ou ideogramático, em suas análises e na montagem da página. Derivado do estudo de Ernest Fenollosa sobre o ideograma chinês<sup>5</sup>, o método ideográfico privilegia a relação entre os objetos que analisa. Augusto de Campos, em “As antenas de Ezra Pound”, texto que serviu de introdução à edição brasileira do *ABC of Reading*, ao associar o método de Pound ao método dos biólogos, o referenciou como um “exame cuidadoso e direto da matéria, e contínua comparação de uma lâmina ou espécime com outra” (2007, p. 10). Ao adotar esse procedimento microscopicamente comparativo, em muitas ocasiões Faustino preferiu apenas mostrar poemas a comentá-los. Por isso mesmo, num rigoroso trabalho de seleção, com frequência abandonou o tom ilustrativo ou erudito para render-se ao que é mais próprio do dizer poético. O critério de seleção utilizado pelo poeta privilegiava a eficácia na consecução dos versos de um poema, cuja excelência estaria na “razão direta de seu perfeito funcionamento, sem desgaste ou perda de significado” (NUNES, 1976, p. 14). Tal direcionamento corresponde à ideia poundiana de *condensare*, em que as palavras deveriam atingir um grau máximo de significado. “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (2007, p. 40), escreveu Pound no *ABC of*

---


<sup>5</sup> “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, traduzido para o português por Heloysa de Lima Dantas e publicado em *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (2000).



*Reading*, concluindo em seguida que a poesia “é a mais condensada forma de expressão verbal” (2007, p. 40).

A atividade de Pound, tal como foi assimilada por Faustino, tinha como objetivo o aperfeiçoamento da poesia e, conseqüentemente, a valorização de seus produtores, desde que assumissem uma postura de seriedade, comprometimento e competência. A tarefa do crítico, por sua vez, deveria seguir essa mesma direção. Na didática de *Poesia-Experiência*, sob a influência do poeta estadunidense, “o crítico de poesia é ‘aquele capaz de produzir a demonstração’ do que ensina” (NUNES, 1976, p. 17). Para Pound, os melhores críticos “são os que efetivamente contribuem para melhorar a arte que criticam; a seguir, os melhores são os que focalizam a atenção no melhor que se escreve” (POUND *apud* CAMPOS, 2007, p. 12). Assim como Pound fez em relação às literaturas inglesa e estadunidense, Faustino exerceu sua função crítica num movimento de depuração que julgava necessário à renovação da poesia no Brasil. Nesse sentido, com viés pragmático, o poeta teve como pano de fundo de sua atividade crítica a melhoria da sociedade pela lapidação da expressão linguística. Essa postura esbarrou num certo dogmatismo, quase missionário, por parte de Faustino, bem exemplificado no ensaio “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro”, em julgamentos duros direcionados a poetas consagrados desde o Modernismo, como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. É importante ressaltar que, mesmo com os diversos elementos que as identificam, a filiação de Faustino às ideias de Pound aconteceu sem nenhum servilismo intelectual. “Apesar de assinalar sempre a fonte de inspiração, excedeu o seu mentor teórico, recriou e inovou a estratégia de análise, sobretudo adaptou-a à situação particular da poesia brasileira” (2009, p. 24), comentou Boaventura.

Na seção “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, exemplo aqui brevemente destacado, Faustino apresentou e analisou (apresentou mais do que analisou) poetas como Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Willian Butler Yeats, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Paul Claudel, o próprio Ezra Pound, entre tantos outros. O poeta uniu informação e discussão à tradução, por meio da qual visou aumentar o repertório disponível ao público brasileiro e, com isso, favorecer aos poetas mais jovens o acesso a possíveis influências que potencializassem a qualidade de seus escritos. Boaventura se refere a “tipos”,




“diretrizes”, “setores” e “símbolos” como parâmetros utilizados por Faustino em suas escolhas. A pesquisadora, ao comentar a seleção de poetas elencados por ele, destaca o que chama de “algumas linhas atuantes que se projetam ao longo da série de artigos” (2004, p. 32). A seu ver, os poetas escolhidos por Faustino se classificam como:

1. criadores capazes de dar lição de artesanato competente, de descobertas expressionais;
2. escritores que contribuíram para a valorização da poesia;
3. autores imbuídos do desejo de experimentar, inovar;
4. artistas que atingiram o ápice na sua língua;
5. os inventores da poesia sonora (2004, p. 32).

Com o levantamento sistemático dos diversos poetas, seguido de breves apresentações, análises e mostras de suas realizações, Faustino estabeleceu uma relação profícua com uma determinada tradição poética. Seu critério de ordenamento e seleção possibilitou a formação de um cânone bastante específico, “procurando sublinhar marcas e propostas fundamentais para revitalizar a nossa poesia em escritores pouco divulgados” (BOAVENTURA, 2009, p. 25). Foi desse modo que o poeta negou o “mero culto de uma tradição que submete as possibilidades do presente a modelos do passado” (NUNES, 1976, p. 10) e vislumbrou, em consonância com as ideias do poeta e crítico T. S. Eliot, “não somente o passado como tal, mas também a sua presença no que é novo” (NUNES, 1976, p. 10). A prescrição de Eliot, em “*Tradition and the Individual Talent*”, induz ao reconhecimento de uma tradição que “se elabora à custa de um trabalho consciente, recorta-se sobre a ordem sistemática que as diferentes literaturas formam, reflete-se nas obras novas e reajusta-se ao crescer por influência delas” (NUNES, 1976, p. 11).

O momento poético no Brasil, considerado pelo próprio Faustino em “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro” como uma “pasmaceira”, era o horizonte ideal para os seus esforços. Muitos dos poetas estrangeiros por ele selecionados, apesar de desconhecidos do grande público e ausentes do universo de leitura na época da coluna, de uma maneira ou de outra já se constituíam como referências para o Modernismo brasileiro. Faltava dar um maior ordenamento e um sentido a essa tradição, e essa foi fundamentalmente a tarefa assumida na seção. Além de publicar alguns poemas na sua língua original, Faustino visou suprir o leitor com um repertório de





traduções de poetas que até então não tinham suas obras transpostas para o português. Alguns, diga-se de passagem, até hoje ainda carecem desse cuidado.


A seção, que se inicia com Edgar Allan Poe, passa por poetas de diversas escolas e movimentos e termina com Ezra Pound, segue a preferência pelos poetas-críticos. Boaventura especula que Faustino assim talvez quisesse dar foco àqueles que mais contribuíssem para o desenvolvimento da língua, dispusessem de maiores exigências de rigor, método, disciplina e, por fim, buscassem a novidade. Nesse sentido, além dos já comentados Pound e Eliot, outra influência, levantada pela pesquisadora, que marcou a escrita de Faustino foi a do poeta W. H. Auden, responsável, a seu ver, em lhe dar a medida de um crítico apto a se engajar “na tarefa de esclarecer o processo de composição e descrever o funcionamento da ‘engenhoca verbal’” (2004, p. 36-37) própria dos poemas analisados.

João Alexandre Barbosa, em “Paixão crítica” (1990), reconhece a tradição do poeta-crítico como incrementadora da atividade crítica no Brasil ao promover a sutura entre posições históricas e formais nas análises das obras. Nesse sentido, poetas-críticos como Mário Faustino, entre outros, atestaram uma contribuição decisiva para a crítica literária brasileira, ao apresentarem em seus textos considerações técnicas concernentes ao seu próprio procedimento criativo. Além disso, na atuação como tradutores, sincronizaram as produções de diferentes épocas e contextos e, desse modo, modularam a historicidade valendo-se da prática da leitura como releitura, “a leitura crítica fundada na prospecção daquilo que o texto literário integra não apenas como experiência do mundo, mas como experiência de outros textos” (1990, p. 73).

Num plano mais geral, se comparada a diferentes procedimentos de análise e interpretação literária, a coluna Poesia-Experiência fornece a medida de sua enorme contribuição ao leitor contemporâneo, justamente pela capacidade de expandir a atividade crítica para além de seus limites mais convencionais.

## Referências

BARBOSA, João Alexandre. “Paixão crítica”. In: \_\_\_\_\_. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.



BOAVENTURA, Maria Eugenia. “Lendo com o leitor”. In: FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. Pesquisa e organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

\_\_\_\_\_. “Um militante da poesia”. In: FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPOS, Augusto de. “As antenas de Ezra Pound”. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NUNES, Benedito. “Introdução”. In: FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1976.

## ALENCAR: POLÊMICAS AO CORRER DA PENA

Carla Hauer Grivicich

**Resumo:** Polêmicas literárias sempre fizeram parte do universo de escritores nacionais e estrangeiros, sobretudo no século XIX e sempre foram usados como recursos para obtenção de projeção no meio intelectual. José de Alencar destacou-se sobremaneira na utilização desse recurso. Conhecido como polemista desde 1956, quando travou debate literário a respeito do poema *A Confederação dos Tamoios*, Alencar já tentara anteriormente quebrar a barreira formal para ingressar no mundo político, profissional e literário.

**Palavras-chave:** Polêmicas; Alencar; Intelectuais

O século XIX foi repleto de polêmicas literárias, recurso discursivo utilizado pelos intelectuais para lançarem-se no universo literário, político ou profissional. No Brasil não poderia deixar-se de utilizar tal recurso, especialmente se levarmos em consideração a formação cultural dos intelectuais nacionais: desde as escolas iniciais, passando para os preparatórios para os exames superiores, todos os estudantes eram envolvidos com estudos de retórica, isso quando não tinham formação como bacharéis em Direito, escolha de nove entre dez jornalistas, escritores, e poetas.

Durante o século XIX, há no Brasil, ao longo de um período que coincide quase integralmente com o ciclo do Império, um grande interesse pelos estudos de retórica (a que se anexam ou com que se confundem os de poética), interesse traduzido por várias publicações e pela inserção das disciplinas mencionadas nos currículos escolares. (SOUZA, 1999, p. 1)

É possível ver aí uma relação entre esses estudos e a prática discursiva da discussão, do debate oral e da polêmica. Alencar, filho de família bem posicionada socialmente – seu pai era Senador do Império – teve essa formação intelectual. Em sua autobiografia literária, *Como e porque sou romancista*, escrita em 1873, Alencar nos fala de seu processo de formação, que quase pode servir de exemplo estendido para toda formação dos meninos bem nascidos, mostrando que desde os bancos escolares instituições de ensino visavam educar “o espírito com emulação escolástica para os grandes certames da inteligência” (ALENCAR, 2005, p. 17), propiciando o debate desde cedo.

Oriundo de uma família de militantes políticos, formando-se em Direito em 1850 e tendo a advocacia por profissão, Alencar foi treinado na arte de argumentar. Começou a advogar no começo dos anos 1850, como se pode ver dos inúmeros anúncios publicados nos jornais mais importantes da corte, e desde 1851 tentava eleger-se deputado pelo Rio de Janeiro, conseguindo sê-lo pelo Ceará, no bloco do Partido Conservador em 1860,

assumindo em 1861 e, participando intimamente da classe dirigente, tornou-se Ministro da Justiça de 1868 a 1870, com a subida dos conservadores ao poder. No campo literário, Alencar foi romancista, dramaturgo, cronista e poeta, além de crítico literário.

Alencar foi também grande polemista. Essa sua característica é sempre destacada por seus biógrafos e por críticos literários. Desde o início de sua carreira literária até o final de sua vida, Alencar passou a vida atacando ou rebatendo críticas a sua obra. As mais importantes polêmicas a que deu início, réplicas ou mesmo trélicas em que esteve envolvido correspondem a importantes análises dos anseios e objetivos do escritor e mesmo de muitos vultos de nossa literatura no século XIX.

A primeira e mais conhecida polêmica na qual esteve envolvido Alencar pretende-se ser a travada entre o escritor e os amigos do poeta Gonçalves de Magalhães a propósito do poema épico *A Confederação dos Tamoios*, publicado em 1856, cuja edição foi financiada pelo imperador Pedro II. Esse debate intelectual o lançou definitivamente no ambiente literário acanhado de então.

Pode-se destacar também a réplica de Alencar à crítica de Paula Brito feita a respeito da comédia *O demônio familiar*, que gerou seu manifesto em defesa de um teatro nacional intitulado *A comédia brasileira*. Como na primeira polêmica, utilizou-se o recurso da epístola – essa endereçada a Francisco Otaviano – para se formular a réplica.

Pode-se falar também da série de cartas políticas endereçadas ao imperador, cartas essas que agrupadas foram publicadas no final dos anos 1860 sob o título *Cartas de Erasmo*. A essas cartas, coincidentemente ou não, seguiu-se convite para ser Ministro da Justiça.

E ainda nos anos 1870, até o final de sua vida em 1877, Alencar replicou, respondeu ou foi duramente atacado. Primeiramente por suas posições políticas conservadoras; depois por se manter fiel a uma estética literária que estava sendo contestada na Europa com seus ventos soprando já no Brasil, através da Escola de Recife, do positivismo, do darwinismo. Nesse período é possível destacar o pós-escrito da edição de 1870 de *Iracema*, endereçada a rechaçar críticas do escritor português Pinheiro Chagas, as chamadas *Cartas a Cincinnati*, duras críticas a *O gaúcho*, *Iracema* e *Til, O tronco do ipê* escritas por Franklin Távora e publicadas entre 1871 e 1872, cuja réplica o escritor nunca chegou a escrever diretamente, mas respondeu genericamente no prefácio a *Sonhos D'ouro* intitulado *Bênção paterna*, em 1872 e finalmente última grande polêmica travada com Joaquim Nabuco através do jornal *O Globo*, em que o autor quererá ter a “ocasião para definir-se e declarar a sua escola atual” (COUTINHO, 1978, p. 145),

oportunidade perdida na polêmica, preocupado que estava em rebater as críticas do grande intelectual pernambucano que, ainda jovem na ocasião, tinha uma experiência internacional que o fazia desgostoso com a produção artística nacional.

A pesquisa tenta coletar as primeiras manifestações de Alencar no sentido de buscar destacar-se tanto na literatura quanto na política através do recurso da polêmica. Essa investigação tem procurado localizar os primeiros registros da atuação de Alencar na imprensa, seja como político, seja no campo da literatura. O objetivo deste trabalho é mostrar que Alencar desde o início de sua carreira literária, muito antes do famoso embate com os amigos do poeta Gonçalves de Magalhães, não somente estava totalmente inteirado da arte da polêmica como muito antes da famosa disputa literária travada contra amigos do poeta procurou por três vezes dar início a polêmicas literária, profissional e política através de sua coluna *Ao correr da pena* iniciada no periódico *Correio Mercantil* entre os anos de 1854 e 1855.

### **Polêmicas políticas e profissionais**

Segundo Maria Helena Rouanet,

(...) o protocolo habitual da prática polêmica pode resumir-se esquematicamente, a um movimento tríplice: de início lançam-se as bases da argumentação, em seguida, faz-se referência às ideias do antagonista (de preferência, citando-as literalmente e entre aspas), enfim, vem a refutação de tais ideias, sempre apresentada como sendo, ela própria, irrefutável, mesmo que tal irrefutabilidade esteja apenas no tom adotado pelo discurso (ROUANET, apud ALMEIDA, 2013, p. 20).

Sabendo que *Ao correr da pena*, título das crônicas escritas no jornal *Correio Mercantil*, foi a primeira oportunidade de peso para Alencar aparecer para um público maior, a pesquisa observou que também logo de início Alencar tentou investir contra os sistemas literário e político, abrindo seu caminho a machadadas e nos termos descritos acima: lançando a argumentação e a refutação.

Primeiramente serão apresentadas as polêmicas profissional e política, concluindo com a polêmica literária, a fim de que se possa observar a estratégia de combate de Alencar.

A coluna intitulada *Ao correr da pena*, ao contrário do que o suave nome diz, foi utilizada por Alencar não somente para fazer crônicas leves. Sua ânsia em destacar-se nos campos literário e político, o fizeram – sem sucesso – avançar sobre as linhas leves do traçado pelo jornal. É sempre importante destacar que Alencar, filho de importante

Senador do Império, era desconhecido como intelectual e como político até aquela data. Como advogado, era um iniciante; como político, tentara anteriormente eleição desde 1851 e não obtivera sucesso; como escritor, absolutamente desconhecido. Era tão somente filho do Senador Alencar. Essas primeiras tentativas do escritor terão seus objetivos também frustrados, como será visto.

Serão comentadas cinco crônicas, das quais se dará mais destaque à primeira, começando, inversamente, pela segunda tentativa.

A segunda investida de Alencar foi no campo da reivindicação profissional. Escritas entre 18 de março de 1855 e 01 de abril de 1855 tratava de custas judiciais, parece ter recebido resposta do Ministro da Justiça, que atendeu as demandas do escritor, também advogado militante. A segunda carta dessa série, publicada em 25 de março de 1855, remete às alterações sofridas nas tabelas de custas após alerta do escritor. A terceira carta a respeito, publicada em 1º de abril de 1855, critica abertamente o Ministro da Justiça. Sabendo-se que a tabela de custas era à época função do Ministério da Justiça, desejava Alencar obter ocupação dentro do Ministério? O fato é que dali a algum tempo o escritor obteve nomeação para cargo dentro daquele órgão.

A terceira investida – e última – foi no campo da política. Escrita também em 1855, essa crônica, com sabor de polêmica, teve como tema companhias de ações e especulação. Essa crônica foi submetida à censura pela direção do jornal, que não queria indispor-se com seus financiadores. Tal atitude encerrou a carreira do escritor naquele órgão de imprensa. Alencar, ao saber que sua crônica sairia censurada, escreve a Francisco Otaviano deixando o jornal. Diz ele:

Sempre entendi que a revista semanal de uma folha é independente e não tem solidariedade com o pensamento geral da redação; principalmente quando o escritor costuma tomar a responsabilidade de seus artigos, assinando-os.

A redação do Correio Mercantil é de opinião contrária; por isso, não sendo conveniente que eu continuasse a “hostilizar os seus amigos”, resolvi acabar com o Correr da Pena para não comprometê-lo (sic) gravemente. (MENEZES, 1977, p. 46)

O fato é que Alencar tentou por três vezes iniciar polêmicas naquela seção então considerada leve: uma literária em 26 de novembro de 1854, uma outra em 18 de março de 1855 criticando a tabela de custas judiciais e a última, polêmica de cunho político, que o levou a desligar-se do Correio Mercantil levando-o a assumir *O Diário do Rio de Janeiro* em 6 de outubro de 1855. Lá Alencar encontrou-se com a liberdade necessária

para iniciar sua luta rumo ao sucesso atacando em 19 de junho de 1856 o maior poeta nacional até aquele momento consagrado: Gonçalves de Magalhães. Lá também pôde encontrar a liberdade necessária para discutir até com Pedro II.

Sua primeira carta anônima saiu na seção Folhetim, na primeira página do jornal e foi previamente apresentada, no topo da página, numa espécie de resumo do conteúdo do periódico:

#### BOLETIM DO DIA

O Senado aprovou algumas resoluções da Câmara que por sua parte nada aprovou porque não teve sessão.

Publicamos no Folhetim uma carta de um nosso amigo que nos comunica as suas impressões de sua leitura sobre o novo poema do Sr. Magalhães.(...) (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 19 de junho de 1856, p. 1)

Publicou 5 cartas até obter a primeira resposta, sendo essa primeira de Araújo Porto Alegre. Depois dele entraram na pendenga outros intelectuais de renome além do próprio Pedro II.

O resto é História.

#### **Polêmicas ao correr da pena**

Iniciando suas publicações no jornal *Correio Mercantil* em 3 de setembro de 1854, onde ingressou pelas mãos do amigo Francisco Otaviano, Alencar deu início à seção *Ao correr da pena* e logo na crônica publicada em 26 de novembro daquele ano, portanto apenas pouco mais de dois meses depois, Alencar tratou de espicaçar o que seria o futuro diretor do periódico literário e cultural *O Brasil Ilustrado*, demonstrando a irrelevância da mencionada publicação. São palavras de Alencar:

Em tudo isso, pois, só temos a lamentar uma coisa, e é que o novo periódico literário, que promete tanto, tenha ido procurar redatores tão ignorados e obscuros, deixando de parte os verdadeiros Otavianos, Porto Alegres e Torres Homens. (ALENCAR, 2004, p.120/121)

Em réplica seu diretor escreveu no *Jornal do Commercio* em 29 de novembro daquele mesmo ano o seguinte:

Ao correr da pena

Ninguém deve se meter onde não é chamado

Trouxe o *Correio Mercantil* de 26 do corrente, no artigo que aos domingos costuma aparecer assinado por Al, uma notícia que além de falsa envolve grave insulto ao abaixo assinado. Transcreverei do artigo a parte que me diz respeito.

“Achava-me muito disposto a terminar aqui, mas lembro-me que estou na obrigação de afirmar aos meus leitores que este artigo é escrito por mim mesmo e não por um pseudônimo que me descobriram, e que se acha arvorado em redator de um periódico intitulado – O Brasil Ilustrado.

Quando a princípio me contaram semelhante coisa, quando me disseram que eu ia dirigir um novo periódico literário, duvidei; porém o fato é exato e o que mais é, lá se acha a assinatura do Sr. Porto Alegre, que afirmou não ter assinado semelhante coisa.

Ora, o Brasil sendo tão ilustrado como se intitula, não pode ignorar certa disposição do Código Criminal que fala de assinaturas fingidas; por conseguinte não há dúvida que os homens que se acham assinados naquela lista a que me refiro são nossos homônimos, os quais até hoje eram completamente desconhecidos.

Em tudo isso, pois, só temos a lamentar uma coisa, e é que o novo periódico literário, que promete tanto, tenha ido procurar redatores tão ignorados e obscuros, deixando de parte os verdadeiros Otavianos, Porto Alegres e Torres Homens. Al.”

Pergunto agora eu ao Sr. Al como pode ele provar que semelhante fato é exato, se declaro alto e bom som que se seu nome é Al, ou Alencar, ou Aleixo, ou Alonço (como das duas letras da assinatura se pode inferir), não está, não esteve e jamais me passou pela mente devê-lo incluir na lista dos Srs. colaboradores que abaixo transcrevo; porque desejo ter na colaboração do Brasil Ilustrado pessoas que não escrevam ao correr da pena, para que tais escritos precipitadamente feitos não venham depois comprometer os seus autores, como acaba de acontecer com o Sr. Al, que impensadamente e ao correr da pena pensou ser exato que era ele um dos colaboradores do Brasil Ilustrado. Quanto é não escrever ao correr da pena parece não saber ainda o Sr. Al, que estranhando no Brasil Ilustrado (isto é, no seu redator), a ignorância de certa disposição do código criminal, que fala de assinaturas fingidas, deu-me motivo para mais estranhar eu que um homem das Pandectas ignore certas disposições do código criminal que fala das injúrias e calúnias. Mas tão malévola imputação só pode achar desculpa, ou por se ter escrito ao correr da pena ou por não ver-se a par de nomes respeitáveis um Al, que parece gostar de intrometer-se. Direi enfim que falta crassamente à verdade o Sr. Al quando quer fazer persuadir ao público que os Srs. Otaviano, Porto Alegre e Salles Torres Homem não são colaboradores do Brasil Ilustrado. O Sr. Dr. Octaviano, a pedido do Sr. Dr. Castro Lopes assinou o programa do novo jornal; e quanto aos Srs. Porto Alegre e Salles Torres Homem respondo que não assinaram o programa, mas prometeram verbalmente colaborar para o Brasil Ilustrado; como não pode negar-me o mesmo o Sr. Porto Alegre, pois que felizmente tenho testemunha deste fato, e já para a honra desta apelei. O Sr. Porto Alegre prometeu-me colaborar para o Brasil Ilustrado; (fossem embora promessas nunca realizáveis); agradei e estimei esta poderosa coadjuvação; e por consequência nada fiz que devesse merecer tantas e tão acres censuras e injúrias, incluindo entre o dos mais srs. colaboradores o nome do Sr. Manoel de Araújo Porto Alegre. O Sr. Dr. Salles Torres Homem não assinou também o programa, mas prometeu que me colaboraria com o Brasil Ilustrado; e por isso ufanando-me de contar com a pena de tão ilustre escritor, incluí entre os dos mais Srs. colaboradores, que quase todos assinaram, o nome do Sr. Dr. Salles Torres Homem, que não reclamou contra esse fato, nem espero que reclame, pois bem certo estou que este ilustre literato considera sua palavra tão valiosa quando articulada, como quando escrita por seu próprio punho.

Sr. Al, peço-lhe licença para dar-lhe um conselho, e é que não corra com a pena e ponha uma luneta, por que então verá que o seu nome não está na lista abaixo transcrita.

**NOMES DOS COLABORADORES DO BRASIL ILUSTRADO**



Adadus Calpe, Dr. Antonio de Castro Lopes, Dr. Antonio Ferreira Pinto, Antonio Gonçalves Teixeira e Souza, Dr. Antonio José de Araújo, Dr. Alexandre José de Mello Moraes, Conselheiro Antonio Manoel de Mello, Conselheiro Angelo Muniz da Silva Ferraz, Conselheiro Bernardo de Souza Franco, Carlos Augusto de Sá, Dr. Carlos Chidlos, Dr. Cândido de Azeredo Coutinho, Fr. Camilo de Monserrate, Dr. Emílio Germon, Dr. Ernesto de Souza e Oliveira Coutinho, Dr. Francisco Octaviano de Almeida Rosa, Dr. Francisco de Paula Candido, Dr. Francisco de Paula Menezes, Dr. Francisco de Salles Torres Homem, Ignacio Accioli de Cerqueira e Silva, Dr. Ignacio da Silva Galvão, José Albano Cordeiro, José Betamio, Dr. José Carlos de Almeida Arêas, Cônego Dr. Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, Justino Figueiredo Novaes, José Julio Dreys, Dr. José Joaquim da Cunha, Dr. José Joaquim de Oliveira, Dr. Joaquim Manoel de Macedo, Joaquim Norberto de Souza e Silva, Dr. João Martins da Silva Coutinho, José Pedro de Azevedo Peçanha, D. José de Saldanha da Gama, Dr. Luiz Antonio Barbosa de Almeida, Luiz Antonio de Castro, Dr. Luiz Corrêa de Azevedo, Manoel Antonio de Almeida, Manoel de Araújo Porto Alegre, Dr. Manoel de Oliveira Fausto, Manoel Hilário Pires Ferrão, Conselheiro Paulino José Soares de Souza, Pedro Torquato Xavier de Brito, Sebastião Ferreira Soares, Dr. Thomaz Gomes dos Santos.

Rio, 27 de novembro de 1854 – O redator de o Brasil Ilustrado

Lourenço Ottoni Lopes Pimenta (JORNAL DO COMMERCIO, dia 29 de novembro de 1854, p. 2)

A réplica supracitada segue à risca o manual da boa polêmica: inicia transcrevendo a opinião de Alencar, para em seguida colocá-lo no seu lugar de colunista / jornalista / escritor obscuro, nomeando os colaboradores da revista a ser publicada entre os quais encontram-se Antonio Gonçalves Teixeira e Souza, Francisco Octaviano, Francisco de Salles Torres Homem, Joaquim Manoel de Macedo, Saldanha da Gama, Manoel Antonio de Almeida e Manoel de Araújo Porto Alegre.

Destaca-se, porém, alguns pontos relevantes: o primeiro diz respeito à réplica, bastante agressiva em se tratando de um adversário obscuro – no caso, Alencar. O segundo ponto é o destaque dado aos assinantes e colaboradores de *O Brasil Ilustrado*. O diretor faz questão de, dentro da própria réplica, em seu final, relacionar todos os seus ilustres colaboradores dentre os quais chama a atenção o nome de Francisco Otaviano, padrão de Alencar no *Correio Mercantil*. Daí surgem as seguintes possibilidades para Alencar não ter respondido no mesmo tom.

Primeiramente talvez pensasse Alencar que melhor seria abster-se de uma tréplica? Será que se tornou inconveniente bater publicamente nos ilustres de *O Brasil Ilustrado*? Transposto para essa primeira polêmica as ideias desenvolvidas em *Literatura e Cordialidade*, de João Cezar de Castro Rocha, vemos que é possível que Alencar, sabedor das regras da cordialidade brasileira, cujos princípios estão contidos no ditado popular “aos amigos tudo, aos inimigos a lei”, não tendo ele autoridade sobre o conteúdo do jornal em que trabalhava, embora tenha recebido carta branca para escrever, tenha desistido da

tréplica. É sempre interessante revermos o episódio que levou a saída de Alencar do Correio Mercantil após a terceira polêmica, dessa vez política. Pode-se dizer que “Embora assegurada no convite de Francisco Otaviano, a liberdade de pensamento se subordinava à estima pessoal e, por isso mesmo, à ausência de discussão pública” (ROCHA, 1998, p. 128), isso é, de opinião pessoal que ferisse os princípios da cordialidade brasileira. A réplica agressiva do diretor de *O Brasil Ilustrado* naturalmente deveria levar a uma tréplica no mesmo teor, mas é possível que de alguma maneira tenha havido uma interferência no meio do caminho. Se isso ocorreu, ou seja, se ele de alguma forma foi advertido pela direção do jornal, o fato é que ele não mais respondeu.

Segunda possibilidade é a de que Alencar soubesse previamente quem poderiam ser os colaboradores do *O Brasil Ilustrado* e que ao fustigar seu diretor, Lourenço Ottoni Lopes Pimenta, buscasse ali digladiar com esses grandes intelectuais, e não com o diretor do jornal, a fim dele mesmo se inserir no sistema.

Terceira possibilidade é a de que ele tivesse achado a réplica desinteressante e banal, que não trouxe contendor que despertasse seu nome para a glória tal qual escreveria mais adiante, a respeito de *A Confederação dos Tamoios*, evitando desperdiçar sua inteligência com adversário de pouco vulto. É o que ele pensou, por exemplo, após escrever a 5ª carta no *Diário do Rio de Janeiro* a respeito da posterior polêmica de 1856:

Tendo concluído as minhas cartas, embora não merecessem elas as honras de uma refutação, julguei que ao menos, em atenção ao poema, dessem causa a uma dessas polêmicas literárias, que têm sempre a vantagem de estimular os espíritos a produzirem alguma coisa de novo e de bom.

Sofri uma decepção, a imprensa calou-se, os literatos limitaram-se a sua opinião nos diversos círculos; e apenas depois de muitos dias apareceu em um jornal uma espécie de diatribe, que devo esquecer, meu amigo, por honra do nosso país e da nossa classe. (CASTELLO, 1953, p. 43)

É importante ainda ressaltar que a primeira resposta às cartas de Alencar contra *A Confederação dos Tamoios*, sob o pseudônimo de Ig será justamente a de Araújo Porto-Alegre, um dos ilustres colaboradores de *O Brasil Ilustrado*. Essas relações de amizade – e favores – que circulavam entre intelectuais do século XIX, foram analisadas em *Literatura e Cordialidade*, a respeito do qual essa famosa polêmica é tratada. O mesmo ponto de vista pode ser utilizado para se analisar aquele primeiro momento de “rebeldia” alencariana: quem era ele para ser incluído entre os colaboradores de tão ilustre periódico? Quem era ele para criticar um periódico com tão ilustres colaboradores? Ele, Alencar, que era praticamente desconhecido em 1854, apesar de sua coluna num jornal de prestígio?

Como a crítica não atingiu aos ilustres do periódico e a réplica não fora escrita por esses mesmos ilustres, Alencar desistiu temporariamente de buscar sua inserção através da polêmica literária, preparando-se para o futuro embate que o levaria rumo a tornar-se um dos mais importantes escritores brasileiros do século XIX.

Quanto a *O Brasil Ilustrado* parece não ter ido muito longe, constando na Biblioteca Nacional somente os exemplares que vão de 14 de março de 1855, quando estreia homenageando a Imperatriz Tereza Cristina, cujo aniversário se deu naquele dia, encerrando suas atividades em 31 de dezembro de 1856.

### Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Ao Correr da Pena*. FARIA, João Roberto (org.) Martins Fontes, São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. Pontes, São Paulo, 2005

\_\_\_\_\_. *Pós-escrito a Iracema*. Livraria José Olympio Editora/MEC, Brasília, 1977.

CASTELO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*. Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1953.

MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*, Editora Hucitec, São Paulo, 1977.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade: o público e o privado na cultura brasileiro*. EDUERJ, Rio de Janeiro, 1998.

ALMEIDA, Carlos Eduardo de. *Polêmicas literárias no império da retórica*. In Revista Matranga, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 33, jul/dez 2013. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matranga/matranga33/arqs/matranga33a07.pdf>> Acesso em: 30 de agosto, 2017.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*. EDUERJ, Rio de Janeiro, 1999.

Periódicos:

*Diário do Rio de Janeiro*, 19 de junho de 1856, p. 1

*Jornal do Commercio*, 29 de novembro de 1854, p. 2

## BRUNO TOLENTINO E JOSÉ DE ALENCAR: DOIS FORASTEIROS CONTRA O *ESTABLISHMENT*

Pedro Sette Câmara e Silva (UERJ)

**Resumo:** A polêmica travada entre Bruno Tolentino e Augusto de Campos nas páginas de *O Estado de São Paulo* em 1993 foi tratada como um caso de insolência por parte de Tolentino. Porém, por trás dela, existem duas concepções contrárias da literatura brasileira. Enfraquecendo a posição de Bruno Tolentino está seu desconhecimento de que sua concepção tem raízes em Joaquim Nabuco e em Gilberto Freyre. Ao mesmo tempo, a polêmica como estratégia de entrada no ambiente literário brasileiro tem raízes ainda mais antigas, remetendo à polêmica iniciada por José de Alencar a respeito da *Confederação dos Tamoios*.

### A Polêmica Tolentino x Campos

Até que Bruno Tolentino recebesse do jornal *O Estado de São Paulo* duas páginas completas para dirigir, em 3 de setembro de 1994, um ataque arrasador a uma tradução feita por Augusto de Campos, poucas pessoas sabiam quem era aquele poeta que passara trinta de seus cinquenta e três anos fora do Brasil.

O desconhecido, na verdade sobrinho de Lúcia Miguel Pereira, primo de Antônio Cândido e de Barbara Heliadora, tinha recebido o prêmio Revelação de Autor em 1963, num júri comandado por Manuel Bandeira, antes de ir para a Europa em 1964. Lá, acabou fixando-se na Inglaterra, onde foi *reader* de português nas universidades de Essex e de Bristol. Após o divórcio e o início do envolvimento com Simon Pringle, aluno de Bristol, Tolentino usou seu carisma e sua extraordinária capacidade de poliglota para ganhar a vida primeiro como mula do tráfico, e depois como traficante de haxixe e cocaína.

Foi o tráfico a causa de sua volta definitiva ao Brasil. Após cumprir cinco anos e meio de pena em diversas prisões inglesas — tempo que utilizou para compor a maior parte de sua obra em português — Tolentino foi deportado, e, em setembro de 1993, chegou em pleno anonimato ao Rio de Janeiro. O primo Antonio Candido fez grandes elogios à sua poesia, e intercedeu junto à Companhia das Letras para que a publicasse.

Em 20 de julho de 1994, a editora paulista publicava *As Horas de Katharina*, longa meditação em versos de uma austríaca abandonada pelo amante que, ao entrar num convento, descobre uma espiritualidade próxima da de santa Teresa d'Ávila. O lançamento serviu de pretexto para que, um mês e meio antes do texto arrasador de Tolentino, um artigo publicado na capa do suplemento “Cultura” e assinado por seu editor celebrasse o poeta como um “*globe-trotter*”, “misto de Goethe com Villon”.

Porém, esse texto mesmo do *Estadão* já mostrava outro lado de Bruno Tolentino: um lado que contava mentiras e inventava histórias apenas para se divertir. No exemplo mais gritante, Tolentino apresentava a todos sua última esposa *de facto*, a francesa Martine Papallardo, como neta do poeta René Char — que não teve filhos. Naquele artigo do *Estadão*, Tolentino dizia que o poeta inglês Geoffrey Hill, considerado o maior poeta vivo de seu idioma (e considerado por William Johnsen, convidado pela ABRALIC ano passado, “maior do que T.S. Eliot”), havia dedicado a ele seu último livro: “A meu rival”. Bastaria, é claro, consultar os livros de Hill para verificar. Além disso, na pior das hipóteses, Tolentino ainda sabia que a pessoa que viesse pegá-lo na mentira pareceria desprovida de espírito esportivo.

A personalidade exuberante e a grande fluência podem ajudar a explicar o colorido dos insultos dirigidos a Augusto de Campos, cuja tradução de *Praise for an Urn*, de Hart Crane, seria “o enterro de uma obra-prima”, na qual Tolentino estaria fazendo a “autópsia”. O responsável pelo enterro seria um “cirurgião de mão mole”, que “não tem ouvido nem para o próprio idioma”.

Não que o texto se limitasse a gracejos e a insultos. Tolentino apresentava uma análise verso a verso, fazendo transcrições “fonéticas” (sem uso do alfabeto fonético internacional) para mostrar que “o ritmo está a reboque da métrica”, assinalando acréscimos, um puro e simples erro de entendimento de inglês, e um erro de interpretação, a seu ver, fundamental: como a urna de *Praise for an Urn* era uma urna fúnebre, seria significativo que Crane tivesse deixado de fora do texto do poema qualquer menção direta às cinzas nela contidas. Cinzas essas que Campos inseriu no texto de sua versão brasileira.

No artigo “A Guerra das Traduções”, John Milton, professor da USP, chamou o episódio de “provavelmente a maior polêmica da história da tradução no Brasil”, observando que ela se estendeu, à época, a artigos de Marcelo Coelho e de Arnaldo Antunes.

De imediato, porém, a resposta de Campos foi tripla. Primeiro, solicitou ao editor do jornal, Júlio de Mesquita Filho, que demitisse João Moura Jr., editor do suplemento *Cultura*. Em seguida, convocou um abaixo-assinado contra o tom e os insultos de Bruno Tolentino. Por fim, escreveu sua própria resposta, muito mais breve do que o artigo a que respondia, na qual essencialmente apresentava credenciais: “Com mais de quarenta anos de atividade poética, e mais de quarenta livros publicados, dois terços dos quais dedicados à tradução de poesia, uma bagagem literária abismalmente superior à do desprezível e obscuro articulista...”

Ao publicar juntos abaixo-assinado e carta, o jornal criou a ilusão, inclusive para o próprio Bruno Tolentino, de que os subscritos subscreviam tudo, inclusive a carteirada de Campos; no entanto, o poeta e tradutor Nelson Ascher, um dos abaixo-assinados, explicou-me que essa decisão — do jornal ou de Campos — causou certo mal-estar entre alguns dos que originalmente ficaram do lado de Campos, porque não concordavam com o tom de sua resposta. Mais importante, segundo Ascher, seria compreender que os irmãos Campos haviam passado décadas isolados, porque seu formalismo seria considerado “de direita” e, portanto, pró-ditadura. Um ataque a Augusto de Campos naquele momento parecia um ataque a alguém que acabava de recuperar uma boa imagem pública, indevidamente perdida.

### **As Ideias**

Em 1995, Bruno Tolentino publicou pela editora carioca independente o livro *Os sapos de ontem*, que contém os textos da polêmica, com um longo ensaio acrescentado ao começo, e uma série de poemas satíricos ao final. No começo, um longo ensaio sobre o concretismo dos irmãos Campos como uma espécie de perversa antilinguagem, justamente por querer fechar a linguagem em si mesma, deixando de lado o mundo, a experiência, ou, em termos linguísticos, a *referência*. Tolentino aprofundava a exposição daquilo que Érico Nogueira, professor da UNESP, chamou em artigo de “poética classicizante”, presente também em outros poetas brasileiros contemporâneos, como Marco Catalão.

Dois pontos dão a coerência interna dessa poética, no caso de Bruno Tolentino, ambos levando a uma rejeição nada mais do que consequente da poética dos irmãos Campos.

O primeiro, que acabo de mencionar, pressupõe um forte envolvimento com o mundo, não necessariamente político. A maior influência de Tolentino foi o francês Yves Bonnefoy, cujas primeiras obras discutiam a ilusão de eternidade presente em qualquer abstração, que ele denominava Ideia, com “i” maiúsculo. Tolentino escreveu as quatrocentas páginas de seu *O mundo como Ideia* como uma longa discussão em versos com Bonnefoy, estabelecendo contraposições como Kant x Baudelaire ou Paolo Uccello x Piero della Francesca.

O segundo, também vislumbrado desde o começo da polêmica, é a visão de uma tradição poética brasileira, na qual rupturas radicais como o Modernismo de 1922 ou o Concretismo seriam vistas, na melhor das hipóteses, como interferências extemporâneas.

Tolentino fez uma síntese humorística dessa sua visão num dos poemas de *Os sapos de ontem*, que começa com a seguinte quadra:

*Com dó do Terceiro Mundo,  
dois irmãos inventam a roda:  
pedante vira profundo,  
pernóstico entra na moda.*

Em termos de ideias classicizantes, o assunto seria encerrado na conferência “Nossas Letras no Limiar do Século XXI”, proferida na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife. Em termos de polêmica, Tolentino logo viria a ser um dos editores da primeira encarnação da revista *Bravo!*, que mostraria, numa capa de abril de 1998, Oswald de Andrade levando uma tomatada.

### **Programas Literários**

Se a tendência de qualquer disputa é tornar-se mais violenta, com seu objeto tornando-se cada vez mais rarefeito, não foi esse o resultado da polêmica Tolentino x Campos, talvez até pela recusa do próprio Campos em dar continuidade a ela.

Não precisamos, aqui, nos estender sobre alguns dos traços esquemáticos mais evidentes. Um forasteiro do mundo das Letras dirige um ataque violento ao estamento literário de sua época, conquistando algum público. O estamento segue adiante; o forasteiro pode vir a consagrar-se.

Sabemos que uma polêmica com essa estrutura está na origem da “literatura nacional” brasileira, e em dois sentidos da palavra “nacional”: político, heroico, até ufanista, e no sentido mais sociológico dado por Antonio Candido na sua *Formação da Literatura Brasileira*. Trata-se, é claro, da polêmica da *Confederação dos Tamoios*, acontecida quando finalmente havia no Brasil um conjunto de autores e de leitores expressivo o suficiente para que se pudesse pensar em alguma autonomia, isto é, a partir do momento em que brasileiros conversavam entre brasileiros.

Se hoje o Ministério da Cultura não está interessado em apoiar obras com pretensões nacionalistas, o patronato do imperador Pedro II estava repleto delas. O monarca apostara alto no poema épico *A Confederação dos Tamoios*, hoje lido apenas pelos estudiosos da polêmica.

O épico foi escrito por Gonçalves de Magalhães, que, ainda segundo o mesmo Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, foi em sua época a figura mais célebre da nossa literatura. A expectativa pelo poema era enorme; a chegada do poeta (e

diplomata) da Europa, com o poema, foi noticiada nos jornais. O imperador mandou fazer uma bela edição, ficando como que decretado que, naquele ano de 1856, a literatura nacional do jovem Brasil independente estava fundada.

Ou nem tanto. José de Alencar, com 26 anos, era diretor de redação do *Diário do Rio de Janeiro*. Também era filho do senador Alencar, em cuja casa foi tramado o golpe da maioria, que levou Pedro II ao trono, o que dá à polêmica da fundação da literatura nacional os ares de mexericos de uma elite, e também não deixa de fazer pensar nos parentescos de Bruno Tolentino.

Alencar, que até então tinha publicado apenas crônicas e o breve folhetim *Cinco Minutos*, começou a publicar uma série de cartas anônimas, escritas por ele mesmo, enumerando os vários defeitos do poema *A Confederação dos Tamoios*. O maior deles seria não estar à altura da beleza do território, da nossa Lua, do nosso Sol, mas a metrificacão frouxa também não era poupada. Em suma, um anônimo, que assinava apenas como Ig., dizia que o poema laureado pelo imperador era amadorístico e sem inspiração.

Primeiro veio a resposta de Manuel de Araújo Porto Alegre, com o pseudônimo de “Um Amigo do Poeta”, e, depois, do próprio Pedro II, “Outro Amigo do Poeta”. Pedro II, aliás, ao ler os argumentos de Ig., pediu o socorro de pessoas como Gonçalves Dias — este, por exemplo, corroborou inequivocamente o julgamento fulminante do anônimo que publicava no *Diário do Rio de Janeiro*.

Para a posteridade, este é o momento em que termina a nota de rodapé sobre Gonçalves de Magalhães. Por outro lado, nas histórias literárias, a figura de José de Alencar domina as duas décadas seguintes. É comum que se assinala que as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* fossem uma espécie de “declaração de princípios” de Alencar, com forte presença da questão nacional, ainda formulada em termos de futuro, isto é, da literatura que o Brasil *deveria* ter. Essa mesma ideia volta nas rupturas modernista e concretista, marcadas igualmente pela apresentação de programas estéticos — aliás, também polêmicos.

### **Regularidades e Diferença**

Um alinhamento da polêmica da *Confederação dos Tamoios* com o modernismo de 1922 e com o concretismo fortaleceria a tentação de pensar que, se algo está na origem, sua presença afetaria tudo o que veio depois, como um traço congênito. Sem avaliar essa presunção, é fácil observar que, nesses programas literários subsequentes, o argumento de José de Alencar foi repetido: primeiro, a literatura que se atacava não estaria à altura



do Brasil. Depois, os modernistas queriam “deseuropeizar” o português brasileiro e criar uma literatura “realmente brasileira”. Os concretistas queriam ir ainda mais longe num projeto modernizador, trazendo a modernidade e a inovação como valores em si. E cada ruptura, é claro, se pretendia uma nova origem.

Alencar, modernistas, concretistas, eram todos forasteiros que atacavam o *establishment* literário em nome de algo que eles ainda iriam trazer. O futuro era sempre jogado contra o presente.

Nesse ponto, notamos uma diferença em Bruno Tolentino. Seus argumentos, “classicizantes”, se baseavam no reconhecimento de que a *origem* já tinha sido dada; que não era necessário apelar para modernizações, mas sim reconhecer um desenvolvimento orgânico de uma literatura de língua portuguesa no Brasil. Uma presunção que também apresenta seus problemas, claro, mas que muda completamente o quadro dos problemas a discutir.

O primeiro problema da posição de Bruno Tolentino diz respeito justamente à escolha da polêmica. Tendo passado quase trinta anos fora do Brasil, Tolentino ignorava as forças do sistema literário brasileiro. Ignorava que a crítica se transferira para a universidade, e, mais grave, ignorava que suas ideias já tinham sido propostas.

A posição conclusiva apresentada por Bruno Tolentino na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, remetia ao “Manifesto Regionalista” de Gilberto Freyre; que ele tenha proferido uma conferência em pleno Recife defendendo ideias freyreanas sem sequer se referir a elas é algo de uma ironia que não escapará a seus adversários — nem a seus amigos.

No entanto, mais problemático ainda é que a posição enfim apresentada na Fundação Joaquim Nabuco remete ao próprio Joaquim Nabuco. Dois anos depois daquela conferência, o historiador Evaldo Cabral de Mello, em sua introdução a *Minha formação*, (Rio de Janeiro: Topbooks, 1999), “o dilema do mazombo, isto é, do descendente de europeu ou reputado tal, com um pé na América e outro na Europa, e equivocadamente persuadido de que, cedo ou tarde, terá de fazer uma opção (...)”. Todos lembramos de como Joaquim Nabuco associa a Europa à cultura, e o Brasil ao sentimento; se mantivermos esses termos, Bruno Tolentino se apresentava como um *mazombo resolvido*, sem dilema, apenas chocado com o fato de os nativos ainda estarem procurando jesuítas quando já dispunham de mestres entre si próprios.

Como José de Alencar, que travou a última polêmica de sua vida com Joaquim Nabuco, Tolentino esperava que a literatura brasileira se desenvolvesse a partir de si

mesma. Alencar não duvidava da paisagem geográfica; Tolentino, ao contrário de modernistas e de concretistas, não duvidava do cenário cultural — como se a expectativa de Alencar tivesse sido realizada.

## MACHADO DE ASSIS E SÍLVIO ROMERO: ENTRE O TÁCITO E O EXPLÍCITO

Thamires Regina Antunes Gonçalves (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Sílvio Romero foi um importante crítico no século XIX, nasceu em Sergipe, em 1851, e dedicou muitas páginas a estudos sobre a obra de Machado de Assis, tornando-se seu crítico mais mordaz. Em *Outros estudos de Literatura Contemporânea*, publicado em 1905, dedicou um capítulo a análise das *Poesias Completas*, publicada por Machado de Assis em 1901. No entanto, sua análise de mais fôlego foi a obra intitulada *Machado de Assis*, publicada em 1897, em que apresenta um longo estudo comparativo da obra machadiana. O objetivo do presente trabalho é apresentar as ideias de Romero a respeito de seu contemporâneo, contrapondo-as ao tácito comportamento de Machado de Assis em relação aos ataques do crítico sergipano.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira; Crítica Literária; Polêmicas Intelectuais.

### Introdução

Como se sabe, Machado de Assis não foi o tipo de intelectual dado a envolver-se em polêmicas de qualquer tipo. Ao contrário, era conhecido justamente por não responder a nenhuma provocação diretamente. O bruxo do Cosme Velho era um adepto do silêncio. Poucos foram os que se atreveram a questionar ou atacar diretamente o autor de *Dom Casmurro*. O crítico mais ferrenho de Machado de Assis foi Sílvio Romero.


Sílvio Romero foi um importante crítico no século XIX, nasceu em Sergipe, em 1851 e cursou a Faculdade de Direito de Recife. Durante sua carreira como crítico literário, dedicou muitas páginas a estudos sobre a obra de Machado de Assis, tornando-se seu crítico mais mordaz.

Este artigo inicia com a exposição da crítica publicada por Romero em *Outros Estudos de Literatura Contemporânea*, em que dedica um capítulo inteiro a analisar as *Poesias Completas*, de 1901. Nestas poucas páginas é possível observar o tom da crítica e o estilo de Romero.

Em seguida, é apresentado o estudo mais longo de Romero sobre a obra machadiana. Intitulado *Machado de Assis*, Romero percorre todas as publicações de

---

<sup>1</sup>Graduada em Letras (UERJ), Mestre em Literatura Brasileira (UERJ). Contato: thamiresgoncalves2@hotmail.com.



Machado, numa tentativa de comparar a autor a outros escritores contemporâneos, mas com especial destaque para Tobias Barreto.<sup>2</sup>

Ao fim, é apresentada uma breve explicação que pretende justificar o comportamento do crítico sergipano e, por consequência, o *modus operandi* machadiano.

### **Um poeta medíocre**

Em *Outros Estudos de Literatura Contemporânea*, publicado em 1905, Sílvio Romero dedicou um capítulo à análise das *Poesias Completas* publicadas por Machado de Assis em 1901. Embora Sílvio Romero inicie afirmando que Machado é o mais afortunado representante de nossa literatura, o mais celebrado, o mais querido, completa afirmando que “o célebre escritor não é tudo quanto dele tem dito a musa da admiração” (ROMERO, 1906, p. 7). Este é, pois, o tom de toda a crítica publicada por Romero sobre Machado de Assis. Para Sílvio Romero:

A vasta obra de exageração de seu merecimento real tem sido um trabalho produzido por certo grupo de retirantes literários que nos derradeiros três decênios têm vindo, de vários pontos do país, a estas plagas tentar fortuna.

Eles é que, por diplomática habilidade, levantaram sobre os ombros o inigualável mérito, o incalculável valor do mestre, no intuito, consciente ou inconsciente, de aproveitarem também o brilho de alguns dos raios do grande astro. E uma ação reflexa da psicologia dos grupos, hoje perfeitamente tirada a limpo pelos competentes. (ROMERO, 1905, p. 8)

Romero é, portanto, bastante claro ao afirmar que Machado de Assis só alcançou sucesso e reconhecimento porque os integrantes do campo literário o colocaram lá propositadamente, com o fim de retirar de sua posição vantagens próprias. Seus argumentos giram em torno da incapacidade de Machado em progredir como poeta, que, para Sílvio Romero, é pobre no vocabulário, ruim na descrição de paisagens, possuidor de pouca imaginação e improficiente ao descrever paixões e emotividade.

Sobre a qualidade das poesias machadianas, Romero afirma:

[...] em flagrante se tem a prova da pouca variedade de suas tintas, da pequena riqueza de seu vocabulário, da pouca nitidez de sua paisagem, dos parcos limites de sua imaginativa, do pouco ardor de

---

<sup>2</sup> Tobias Barreto nasceu em Lagarto, Recife. Foi filósofo, poeta crítico e jurista. Fundou o movimento intelectual “Escola de Recife”, no qual participaram Graça Aranha, Capistrano de Abreu, Urbano Duarte e, é claro, Sílvio Romero.

sua emotividade, dos poucos recursos de seu estro em suma. (ROMERO, 1906, p. 8)

E completa mais adiante: “[...] é sempre o mesmo tom, a mesma falha de emoção, os mesmos processos, os mesmos *tics*, tudo realçado pela mesma e geral correção da fôrma”. (ROMERO, 1906, p. 9)

O descontentamento do crítico é tamanho que afirma que a melhor parte das *Poesias Completas* são as traduções que Machado fez e ali publicou. Diz o crítico:

Por isso, as melhores peças da coleção são as traduzidas: *O Corvo*, de Edgar Põe, apesar de seus quarenta e sete ‘*quês*’; *O Canto XXV do Purgatório*, de Dante, a despeito de quarenta e seis ‘*idens*’; *Os animaes iscados de peste*, de La Fontaine, máo grado, dezoito ‘*idens*’; *To be or not to be*, de Shakespeare, não obstante sete ‘*idens*’. Falo nisto, entre parêntesis, por ser o poeta proclamado um dos mais corretos senão o mais correto do Brasil, e não seria muito exigir dele um uso mais moderado daquela partícula. (ROMERO, 1906, p. 9)


Para Romero, esta inabilidade se deve ao fato de Machado de Assis ter se formado enquanto escritor num período de decadência da literatura brasileira. Este período de floração, segundo Romero, ocorreu no decênio de 1854 a 1864. Segundo o crítico, um poeta produz de acordo com seu período de constituição enquanto homem de letras. Se Machado de Assis o fez num momento de escassez literária e política, sua produção só pode ser recheada de marasmo e falta de cor, atribuindo a isto a falta de paixão e finura pela forma tão presentes nas poesias machadianas.

### **Um prosador indigesto, enfadonho e monótono**

Este não foi, como dito, o único estudo de Romero sobre o autor de *Dom Casmurro*. Sua análise de mais fôlego é a obra intitulada *Machado de Assis*, publicada em 1897.

Neste livro, Romero faz um estudo comparativo do autor, tratando sobre sua obra completa, estilo, humorismo e/ou *espirit*, pessimismo e nacionalismo. Chama atenção nessa obra o fato de ela ser dedicada a Tobias Barreto. Na edição da Laemmert, de 1897, se lê a seguinte dedicatória: “Tobias Barreto, nosso maior amigo da escola de Recife”

Sívio Romero publica um volume de 351 páginas sobre Machado de Assis, mas dedicado a Tobias Barreto e a outros três amigos da Escola de Recife, Arthur Orlando,



Clóvis Bevilacqua e Martins Junior. A dedicatória dá o tom da análise e da intenção de Romero: colocar em evidência Tobias Barreto e, em consequência, a Escola de Recife.

A intenção fica ainda mais clara ao longo da argumentação, que tem Tobias Barreto como o contraponto de Machado de Assis. Embora, durante o livro, Sílvio Romero faça menções a outros autores, a argumentação sempre gira em torno de Machado e Tobias Barreto.

Hora de aprofundar a exposição de Sílvio Romero.


O livro inicia com o crítico sergipano mais uma vez contextualizando o papel de Machado no cenário literário como o mais celebrado escritor brasileiro. Em seguida, lança a seguinte questão: “terão sempre sido sinceros os elogios de que o cumularam? Não haverá neles uma parte qualquer, por pequena que seja, filha do capricho e da moda?” (ROMERO, 1897, p. 4).

A resposta vem logo em seguida. Romero afirma que Machado foi afortunado no começo de sua carreira e conquistou parcerias que o ajudaram a progredir e ascender nas letras. Para endossar seu argumento, o crítico afirma que Machado de Assis nada publicou de bom até os 30 anos. E ainda atribuiu a isto o fato de Machado de Assis não possuir diploma. Diz Romero sobre Machado:

Não sendo portador de pergaminho, que lhe abrisse a senda de qualquer profissão liberal, como a medicina, a advocacia, a engenharia ou qualquer outra ao jeito da magistratura, da diplomacia, do alto magistério, o nosso romancista atirou-se ao funcionalismo público de ordem administrativa, a princípio no *Diário Oficial* e mais tarde na Secretaria da Agricultura e Obras Públicas, onde hoje é o chefe de uma das diretorias.

Vida plácida, metódica, sem nada que jamais denunciasses qualquer desvio de Bohemia; mediania risonha, enaltecida pela nobreza de sua senhora, inteligente dama portuguesa, irmã do poeta Faustino Xavier de Novaes, que residiu e faleceu no Rio de Janeiro, como é sabido, e foi um dos bons camaradas do *contem* fluminense, eis a posição de Machado de Assis. (ROMERO, 1897, p. 12)

Para crítico, é a índole e o temperamento de Machado de Assis que ditam os caminhos que sua obra percorreu. Quanto às poesias, afirma que *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas* são “pálidas, frias e incolores” (1897, p. 20). E arremata afirmando que, se fossem Tobias Barreto ou ele a publicá-las, teriam sido enxovalhados, enquanto Machado foi galardoado. Para Sílvio Romero, havia uma “conspiração do silêncio da




crítica fluminense” (ROMERO, 1897, p. 42) com Tobias Barreto e, conseqüentemente, com a Escola de Recife. Seria ele quem a quebraria: eis o objetivo oculto de sua publicação.

Iniciando pela poesia, destaca o movimento criado por Tobias Barreto, juntamente com Castro Alves, em 1870, ano de publicação de *Falenas*. Para Romero, os avanços lançados pela Escola de Recife não foram valorizados. Nas palavras do crítico: “Era um progresso irrecusavelmente no fundo e na fôrma, tinha apenas um defeito: não era cousa nascida na freguesia da Candelária, a ser papagueada pelos *blasés* da rua do Ouvidor...” (ROMERO, 1897, p. 27) E arremata da seguinte forma:

Meu sentimento de justiça e probidade literária revoltou-se e decidi-me a abrir a campanha de reabilitação em que venci. Sim, venci; porque hoje, quer queiram quer não, os factos foram corrigidos e o lugar foi entregue a quem de direito. O caso era este: notei que durante dezoito anos (1862—1880) Tobias Barreto, depois de uma extensa fase poética, que abria uma nova escola, depois de uma vasta fase crítica e filosófica, que iniciara outra, continuava obscuro e desprezado n'uma pequena aldeia do norte, ao passo que muitos e muitos senhores, de mérito uns, sem merecimento outros, que o conheciam perfeita amente, que lhe contavam lerias e faziam barretadas em Pernambuco, durante o período acadêmico e depois deste, transportavam-se para o Rio de Janeiro, onde vinham mourejar e fazer nome nas letras, falavam de tudo e de todos; porém no *demônio*, no *monstro* da Escada... nada! Nem palavra. (ROMERO, 1897, p. 43)

Sobre o estilo machadiano, Romero diz que lhe falta colorido, força imaginativa para representação e vocabulário. Sendo a correção gramatical e a singeleza da forma seus principais atributos. Em suas palavras:

O estilo de Machado de Assis, sem ter grande originalidade, sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a fotografia exata do seu espirito, de sua índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivace, nem rutilo, nem grandioso, nem eloquente. E' plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente do vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra. Ente-se o esforço, a luta. “ Ele gagueja no estilo, na palavra escrita, como fazem outros na palavra falada”, disse-me uma vez não sei que desabusado n'um momento d'expansão, sem reparar talvez que me dava d'estar-te uma verdadeira e admirável notação crítica.



Realmente, Machado de Assis repisa, repete, torce, retorçe tanto suas ideias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão d'um perpetuo tartamudear. (ROMERO, 1897, p. 82-83)

Para Romero, embora considere Machado de Assis notável prosador, o é por sua correção, simplicidade e habilidade em fazer comparações. Uma frase de Romero conclui seu pensamento: “Em prosa, falada ou escrita, asseguro, no estilo fluente, imaginoso, poético, e no gracioso e humorístico, Machado de Assis não é superior a Tobias Barreto, é-lhe quase sempre inferior.” (ROMERO, 1897, p. 95)

Ainda sobre o estilo machadiano, Sílvio Romero afirma que Machado é um escritor orgulhoso de sua pena, que gosta de mostrar seu *savoir faire*: “A sua arte não se disfarça, não se vela: ao contrário, sabe ostentar-se, gosta de se exhibir.” (ROMERO, 1897, p. 107) A este estilo peculiar, Romero atribui duas fases, a primeira com as publicações de *Iaiá Garcia* e *Helena* são tidas como superiores a segunda, com *Quincas Borba* e *Memórias Póstumas*. Isto porque, para Romero, o estilo indigesto de Machado de Assis é característico desta segunda fase, tão cheia de artifícios que se torna enfadonha e monótona. A primeira fase, ao contrário, não é intencional, destacando-se por sua espontaneidade e estilo corrente.


Mas nem só de críticas negativas vive Romero, ele destaca também a habilidade de Machado de Assis com descrições. Dedicando, inclusive, seu último capítulo a estudar os tipos criados por Machado ao longo dos anos. Segundo Romero, as melhores passagens de Machado de Assis são quando se dedicou a descrever costumes e hábitos da sociedade.

Ainda alfineta a crítica que desrespeita o autor de *Dom Casmurro*, sentenciando que deveriam adquirir “mais largueza de ânimo e um pouco mais de estudo” (ROMERO, 1897, p. 116). Arremata afirmando que Machado de Assis não os responde propriamente por medo de ser excluído do que chamou de “panelinha” e “política dinástica em literatura”.

Isto, todavia, só reforça o argumento anteriormente defendido, em que se afirmou que foram justamente estas relações bem alicerçadas de Machado de Assis que permitiram que ele se inserisse e permanecesse no campo literário.

Adiante, Sílvio Romero disserta sobre o desencanto em Machado de Assis. Segundo o crítico, a partir da década de 1870, a Escola de Recife tentava inovar com





estudos sobre filosofia, literatura, história, crítica e ciências. E o fez. Mas, com o fim do romantismo, tempos de desgosto e crise se instalaram no Brasil. Segundo ele, houve um grupo de românticos que não aceitou esse “renovamento do pensar nacional” e se mostraram displicentes, irônicos, amuados, desgostosos, rebuscados e pessimistas. Neste grupo, encontrava-se Machado de Assis. Portanto, o pessimismo em Machado de Assis é proposital e fruto de sua índole e comportamento social.

Sobre o célebre autor fluminense, Sílvio Romero ainda estuda sobre o humorismo na obra do autor. Sobre o humorismo machadiano, disse o crítico:


O tão apregoado cultivo do *humour* no autor do *Iaiá Garcia* não é natural e espontâneo; é antes um resultado de uma aposta que o escritor pegou consigo mesmo; é um capricho, uma afetação, uma cousa feita segundo certas receitas e manipulações; é, para tudo dizer n'uma palavra, uma imitação, aliás pouco hábil, de vários autores ingleses. (ROMERO, 1897, p. 131)

Diz ainda que a nossa sociedade seria incapaz de reproduzir e compreender o *humour* que Machado importou dos ingleses. Segundo Romero, o verdadeiro autor humorístico seria capaz de reproduzir sensações e ideias sob a forma de sentimentos. No entanto, Machado de Assis seria incapaz de retratar tais paixões, para Romero, Machado era um portador de “hipertrofia da sensibilidade”.

Dando continuidade a seu estudo, Sílvio Romero se detém ao *espirit* machadiano, que na exposição de Romero é muito próximo ao humorismo, constitui-se “sem graça, contrafeito e desjeitoso”. Ou nas palavras do crítico sergipano:

Todos eles [exemplos sobre o *espirit* das obras machadianas] revelam a falta de espontaneidade da graça, da pilhéria, do *humour*, do espírito em Machado de Assis. Sente-se o esforço do escritor para ter chiste; vê-se que corre a cansar atrás dele e não o consegue pegar. Manifesta-se o trabalho inútil no arresado das palavras e na extravagância das imagens e das comparações. (ROMERO, 1897, p. 158)

Romero faz uma longa exposição, dando muitos exemplos do espírito machadiano, mas sem um estudo profundo. Ao fim, o que o único argumento que sustenta sua exposição é a ideia de que o *humour* inglês não é apreciado pelo público brasileiro.



Fazendo um paralelo com Tobias Barreto, Sílvio Romero defende a qualidade do que foi produzido na Escola de Recife, além de afirmar que o amigo era superior a Machado de Assis nesse quesito (também). Nas palavras do crítico sergipano:

Insisto, portanto, em afirmar o que me parece a verdade irrecusável e vou mostrar como o autor do apólogo — *O rei reina e não governa* — revelou sempre mais perfeitas qualidades de humorista do que o romancista de *Helena*. Antes de tudo, releva ponderar que n'aquela era cousa natural e incoercível que aparecia inesperadamente no meio dos assumptos mais sérios, das mais graves idas. Este é o sinal do verdadeiro humour. Era o mais das vezes tratando os mais sombrios problemas de religião, de filosofia, de direito, de política, de moral, de história literária, que o escritor sergipano dava a terrível gargalhada humorística. (ROMERO, 1897, p. 158)


Para Romero, os escritos da primeira fase machadiana possuíam mais qualidade humorística, pois eram mais espontâneos e sinceros. Com o passar dos anos, no entanto, a maneira de fazer rir torna-se pretenciosa, exibicionista, amaneirada e com pretensões infundadas ao horrível. (cf. ROMERO, 1897, p. 196)

É perceptível que Sílvio Romero não polpa palavras ao expor suas ideias acerca da obra de Machado de Assis.

Sobre o pessimismo presente nas obras, Romero afirma que ele se manifesta principalmente em *Quincas Borba* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O crítico também o divide em dois: o primeiro, profundo e irredutível, presente em obras de Schopenhauer, Boudelaire, Flaubert e Byron; o segundo, sem raízes profundas, não manifesta crises emotivas e está presente em obras de Machado de Assis, Tobias Barreto e Voltaire.

Segundo Romero, há germens do pessimismo já em *Falenas*., mas novamente reiterando que no início da carreira todas essas características eram espontâneas, tendo se tornado “espetaculoso e afetado” ao longo do tempo.

Fazendo um paralelo entre Tobias Barreto e Machado de Assis, Sílvio Romero chega à conclusão que, enquanto Machado “não consegue plenamente o efeito de impressionar. Fica bem abaixo de Dostoievsky, Poe e até de Hoffmann” (ROMERO, 1897, p. 298). Em Tobias Barreto, no entanto, “existem páginas suas que são muito mais amargas do que todos os delírios de Cubas ou Borba ou Rubião juntos” (ROMERO, 1897, p. 300).



É claro o esforço de Sílvio Romero em dar destaque ao colega da Escola de Recife. Para Romero, a crítica não deu o devido valor a Tobias Barreto e ao que era produzido na Escola de Recife. Além disso, seu ressentimento com Machado de Assis é latente. Para Romero, enquanto Machado lançava “aquela cousa insignificante chamada *A mão e a luva*” (ROMERO, 1987, p. 308), Tobias Barreto publicava artigos sobre Schopenhauer e Hartman.


### **Afinal, por que tanta polêmica?**

O empenho de Sílvio Romero em criticar negativamente Machado de Assis é inegável. Para compreender suas razões, é preciso retroceder alguns anos, mais precisamente ao fim da década de 1870.

Tudo começa com a publicação de *A nova geração*, em dezembro de 1879, na *Revista Brasileira*. Neste texto, Machado de Assis apresenta um estudo das produções de treze poetas contemporâneos, chamando-os “Nova Geração”. Para Machado, esses poetas fazem parte de um movimento que procurava a descontinuidade das ideias do Romantismo, uma espécie de transição para uma nova escola que ainda se desenhava, mas que segundo ele, é “uma tentativa de poesia nova – uma expressão incompleta, difusa, transitiva, alguma coisa que, se ainda não é o futuro, já não é o passado”. (ASSIS, 2013, p. 489)

Um dos autores analisados por Machado de Assis foi Sílvio Romero. A crítica bastante dura de Machado foi sobre o livro de poemas *Cantos do fim do século*, publicado por Romero em 1878, pela *Typographia Fluminense*. A primeira parte de sua análise versava sobre o prólogo “A poesia hoje”, em que descontrói toda a ideia de Romero em um longo parágrafo. Segundo Machado de Assis, Sílvio Romero trata em seu prefácio de várias correntes que poderiam dar norte a poesia. São elas a Revolução, o positivismo, o socialismo, o romantismo e a metafísica idealista; para ao fim, afirmar que nenhuma delas daria conta de dar substância a poesia, cabendo esta tarefa a “uma nova intuição, mais vasta e mais segura”

Além de ter posto por terra as ideias de Romero em seu prefácio, Machado ainda faz observações sobre suas composições. O crítico afirma que, embora seus artigos de crítica parlamentar contivessem “observações engenhosas e exatas, faltava-lhe estilo”. Quanto às poesias, declara que *Cantos do fim do século* “não dão a conhecer um poeta”, faltando a obra o que chamou de “forma poética”. Completando mais adiante:



Um homem pode ter as mais elevadas ideias, as comoções mais fortes, e realçá-las todas por uma imaginação viva dará com isso uma excelente página de prosa, se souber escrevê-la; um trecho de grande ou maviosa poesia, se for poeta. O que é indispensável é que possua a forma em que se exprimir. Que o Sr. Romero tenha algumas ideias de poeta, não lhe negará a crítica; mas logo que a expressão não traduz as ideias, tanto importa não as ter absolutamente. (ASSIS, 2013, p. 516-517)

A crítica de Machado de Assis fica ainda mais incisiva ao afirmar que há no livro de Sílvio Romero uma luta entre o cérebro quer transmitir a ideia e a impossibilidade de transladá-la ao papel, “o que dá a impressão de um estrangeiro que apenas balbucia a língua nacional” (ASSIS, 2013, p. 517)

A crítica não se resume unicamente a poesia produzida por Sílvio Romero, Machado de Assis ainda fez considerações sobre o fato de Romero ter incluído uma resposta a uma crítica em seu prefácio a *Cantos do fim do século*, declarando que ele não sabia receber crítica de maneira positiva:

[...] criticados que se desfoçam de críticas literárias com impropérios dão logo ideia de uma imensa mediocridade – ou de uma fatuidade sem freio – ou de ambas as coisas; e para lances tais é que o talento, quando verdadeiro e modesto, deve reservar o silêncio do desdém: Non ragonar di lor, ma guarda, e passa. (ASSIS, 2013, p. 517-518)

Como se pôde observar, as ponderações de Machado de Assis em relação a Sílvio Romero foram bastante duras. A resposta de Romero vem em 1897, em um longo estudo sobre a obra machadiana, intitulado *Machado de Assis*, que vimos anteriormente.

Deste estudo, ainda destaca-se um trecho do capítulo “Machado de Assis e sua fama”, em que Romero parece falar diretamente a Machado de Assis. Eis o fragmento:


Somos dois velhos, podemos palestrar sem procurar iludir um ao outro.

Não sei se Machado de Assis já terá observado uma coisa muito curiosa que se dá em nossos costumes literários. Com certeza há de tê-lo. Aqui no Brasil, aqui nos hábitos de nossa imprensa, há escritores que é de bom estilo, é da moda gabar sempre e *quand même* em público.

São elogiados *para inglês ver*.

O que não impede que em particular, em certas rodas, nas parlandices íntimas, digam-se deles coisas mais feias.

Outros existem, dos quais é do bom estilo, da moda, do bom gosto, tratar mal em público, dizer-lhes coisas desagradáveis nas colunas dos jornais, o que não priva que nas rodas íntimas, à mesa dos cafés e das



confeitarias, nas cavaqueações das lojas de livros, se diga muitas vezes mal deles... [...]

Quem nos garante não ter o nosso Machado de Assis o seu quinhão entre aqueles que é de bom estilo elogiar para inglês ver?

Neste particular sei de coisas que não podem aparecer num estudo de crítica sem o desfigurar numa espécie de bisbilhotice. (ROMERO, 2002, p. 123)

Como se vê, o espaço que Machado alcançou enquanto crítico o permitiram fazer toda sorte de comentários, mas este mesmo prestígio não o privou de adquirir algumas inimizades ao longo do caminho. A mais conhecida inimizade é sem dúvidas Sílvio Romero.

### **Considerações finais**

Sílvio Romero foi a única figura capaz de indispor-se com Machado de Assis. O crítico nunca teve receio de fazer análises negativas a respeito do colega carioca. No entanto, é preciso considerar que a atitude agressiva de Sílvio Romero, somada ao sepulcral silêncio machadiano, podem ter ajudado Machado de Assis a ocupar um posto cada vez mais central no campo literário.


Considerando que Machado não respondia às críticas de Romero, ele acaba por criar naturalmente (ou propositadamente) uma imagem de autor inabalável e, por conseguinte, uma horda de defensores prontos a tomar seu partido, como fez, por exemplo, Lafayette Rodrigues Pereira, à época do lançamento do polêmico livro sobre Machado de Assis, publicado por Romero.

### **Referências bibliográficas**

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 4 volumes. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*; organização Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek, Daniela Mantarro Callipo. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ROMERO, Sílvio. *Autores brasileiros: (edição comemorativa)* Sílvio Romero; organização Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002



\_\_\_\_\_. *Machado de Assis*. Estudo comparativo de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1897.

\_\_\_\_\_. *Outros Estudos de Literatura Contemporânea*. Lisboa: Typographia da Editora, 1906.

## TESTEMUNHO E PÓS-MEMÓRIA EM NOEMI JAFFE E MICHEL LAUB

Alice Cardoso Ferreira<sup>1</sup>

**Resumo:** A definição da ruína como latência leva em conta a sua possibilidade de manifestação. Agamben associa as lacunas dos campos de concentração ao resto, que se tornam passíveis de preenchimento, sendo o papel das testemunhas fundamental nessa configuração. As histórias individuais que surgem em função dos eventos catastróficos da Shoah têm em sua estrutura a função das testemunhas, que falam por si e por quem não pode, e da pós-memória, na transmissão das experiências traumáticas através das gerações. As narrativas de *O que os cegos estão sonhando?* e *Diário da queda* contêm diálogos intergeracionais que trazem no seu centro as relações do testemunho com a transmissão das experiências através das gerações, portanto.

**Palavras-chave:** Testemunho; Shoah; Pós-memória; Ruína.

Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a memória* (2008) estabelece uma sinonímia entre as testemunhas, os sobreviventes da Shoah<sup>2</sup> e, a possibilidade de esse testemunho se efetuar, o resto. De modo que o autor parte da etimologia do termo — em que *testis* seria a testemunha por aproximação e o *superstes*, o sobrevivente (AGAMBEN, 2008, p. 27) — com a intenção de desenvolver os significados do testemunho, ele os aproxima do resto, que seriam as lacunas, a possibilidade de preenchimento das histórias sobre a catástrofe. Entre essas lacunas, as histórias com possibilidade de surgir, o sentido da ruína se move: possui o imperativo da manifestação. Nesses termos, a ruína adquire o significado da latência, por estar contida nela a condição ética centrada no sujeito, tanto no testemunho integral, sobrevivente, como no testemunho por aproximação, aquele que fala por quem não pode ou por quem não consegue, que não prescinde de legitimação, mas tem chances de ser conhecida através da fala. Da mesma forma que Agamben trabalha a etimologia para fundamentar suas considerações sobre o testemunho, Márcio Seligmann-Silva (2005) o designa como o testemunho da história (*testis*) e o testemunho da experiência (*superstes*).

A definição da ruína como latência pode também ser depreendida da estruturação feita por Jacques Derrida sobre o arquivo em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001) e de uma forma complementar por Walter Benjamin em *A origem do drama trágico alemão* (1926): observamos que em ambos também há a percepção dos eventos

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

<sup>2</sup> Do hebraico, a palavra Shoah se aproxima de devastação ou catástrofe. O termo foi escolhido em detrimento de holocausto, do grego, que indica sacrifício voluntário ou martírio, se afastando, portanto, da prática ideológica genocida nazista (AGAMBEN, 2008).

na possibilidade de manifestação. O primeiro autor, ao fundamentar sua teoria do arquivo estabelecido entre os princípios ontológico (de origem topológica) e nomológico (a partir das interpretações dos arcontes, os responsáveis pela guarda dos arquivos), resgata o sentido freudiano — contido em *O mal estar na civilização* (1929), sobre as camadas superpostas na sondagem topológica do inconsciente social da cidade — em torno da busca da origem eventual, uma vez que temporalmente perdida, é possível trazê-la à tona; há chance, então de buscar a memória dos fatos ou eventos em sua origem. Walter Benjamin, por outro lado, considera a ruína no sentido da decadência, assim construída na sua interpretação da época barroca alemã em que define o drama trágico como gênero textual. O autor ao trabalhar a alegoria em seu sentido etimológico, o que diz uma coisa para significar outra, separa os elementos das peças do teatro barroco com o intuito não somente de trazer outra época histórica para análise em comparação com a sua, mas também a fim de que sejam reavaliados no parâmetro da sua maneira de revisitar a história, trazendo elementos já cristalizados no tempo para reinterpretação. O que se destaca nessas três concepções da ruína enquanto latência é a possibilidade de manifestação dos fenômenos históricos depois de um tempo, com o intuito de resgate, de reinterpretação e também de uma concepção da memória a partir do estatuto ético centrado nos sujeitos históricos.

A sinonímia do resto com as testemunhas da Shoah na proposta de Agamben, em que as lacunas existentes entre os mortos, os submersos, os sobreviventes e os salvos têm a possibilidade do preenchimento, da manifestação, portanto, encontra clareza quando são relacionados, por exemplo, dois expoentes da literatura de testemunho. Em *O que os cegos estão sonhando?* (2012), Noemi Jaffe reproduz (traduzido do sueco), na primeira parte do livro, o diário de sua mãe, d. Lili, escrito após seu resgate pela Cruz Vermelha do campo de extermínio de Bergen-Belsen. Nesse diário, d. Lili narra as experiências nos campos por onde passou, Auschwitz e Bergen-Belsen, assim como os eventos catastróficos e traumáticos ocorridos desde a deportação, a perda da mãe, o trabalho na cozinha dos campos (o que garantiu sua sobrevivência), a libertação pelas tropas soviéticas, a saudade da família, a passagem pelos campos de refugiados, e a volta à cidade natal para reencontrar o irmão. A segunda parte do livro se refere ao relato de Jaffe sobre as impressões que a experiência da mãe deixara nela, desde o trauma, a recuperação da dignidade, a emigração para o Brasil, a constituição da família, e as questões relativas à linguagem, à catástrofe, à religiosidade, à raiva, a experiência da visita a Auschwitz e a escrita do livro. A terceira parte traz o relato da



filha de Noemi Jaffe e neta de d. Lili, Leda Cartum, sobre a visita das duas a Auschwitz, e as impressões sentidas sobre isso, assim como a relação dela com a história da avó.

Em *Diário da queda* (2011), Michel Laub tematiza a escrita de diários por três gerações da mesma família, a partir da história do avô do narrador, sobrevivente de Auschwitz. O narrador anônimo, à medida que narra sua história, conta sobre como tomou conhecimento da história do avô sobrevivente, que não conheceu. O livro é dividido em capítulos e estes apresentados, em sua maioria, sob forma de tópicos numerados. O fato que levou o narrador a ter conhecimento da história do avô e da escrita de seus diários foi uma queda provocada a um amigo da escola, João, única personagem nomeada no livro, na festa de seu aniversário de treze anos. Pelo fato de João ser um dos poucos alunos não judeus frequentando uma escola judaica em Porto Alegre, sofreu perseguição na forma de uma queda provocada pelos colegas. Tomando conhecimento do envolvimento do filho no episódio, o pai do narrador conta a ele sobre a história do avô em Auschwitz e também sobre a existência dos diários, logo após uma briga séria entre os dois, envolvendo até mesmo agressão física, por o narrador ter se mudado de escola após o episódio com João. O fato que relaciona diretamente o trauma é que nos cadernos do avô não há nenhuma menção sobre a vida nos campos: ele a cala, e não há também nenhuma referência sobre sua vida antes da deportação, como era sua família, como foi a rotina no campo, nenhuma informação relativa ao que houve antes do desembarque no Brasil. O narrador, então, com a leitura desses cadernos, passa a ter conhecimento sobre a história de sua vida, das conexões com a de seu pai e a de seu avô, e o histórico de trauma nas três gerações. A relação entre a escrita é continuada pelo pai do narrador que também escreve, quando descobre o Alzheimer, e também o narrador que narra a história de sua família numa nova série de diários, a fim de mostrar ao filho que nasceria.

Os dois livros podem ser lidos a partir de dois pontos de vista complementares, na perspectiva da literatura de testemunho e da pós-memória. Quanto ao primeiro, deve ser considerado dentro da observação feita por Seligmann-Silva (2005) sobre o século XX ser designado como a era das catástrofes e se configurar em relação ao trauma. De acordo com as definições psicanalíticas, o trauma — etimologicamente, do grego, ferida — seria uma fixação psíquica numa situação de ruptura em que há distúrbios duradouros na vivência do sujeito, sendo sua temporalidade complexa (FREUD, 2014). O testemunho da vivência da Shoah toma proporções diversas causadas pelo trauma, essas partem da experiência emocional, ocasionadas pelo medo, susto, vergonha e culpa

pela sobrevivência (SELIGMANN-SILVA, 2002), podendo evoluir para neuroses e, em casos extremos, psicose.

Há, portanto, uma diferença de terminologia, em suas funções, entre a testemunha e o testemunho. A primeira se refere à pessoa; o segundo diz respeito ao ato de testemunhar. Nesses termos, há os dois tipos de testemunhos mencionados anteriormente (o da experiência e o da aproximação, e as suas designações tanto por Agamben (2008) quanto por Seligmann-Silva (2005)): quem vivenciou a catástrofe e quem, mesmo não tendo tido a experiência, tem condições de falar sobre ela. O sobrevivente, na designação de Agamben foi definido como testemunha integral e na de Seligmann-Silva, como testemunho da experiência; esse não se prende à fala, sua existência por si só valida a experiência. Porém, alguns sobreviventes dão seu testemunho pela fala e escrita. D. Lili, no primeiro livro, e o avô do narrador, no segundo, exemplificam essa tipologia.

As testemunhas por aproximação, por outro lado, apesar de não terem tido a experiência, tomam para si a responsabilidade de falarem sobre os eventos catastróficos, por quem não pode, ou por estarem mortos, ou não conseguirem. Seligmann-Silva a define como o testemunho da história; Agamben, como o auctor, a pessoa que fala/escreve por quem não pode. Dessa maneira, há a possibilidade de as lacunas históricas serem preenchidas, validando tanto a descrição de Agamben sobre o *resto* de Auschwitz, o que salta da história e pode ser inteirado, como a nossa definição da ruína como latência; as testemunhas podem falar por si e pelos outros prisioneiros já mortos, ou sem condições de falar. Nesse sentido, ao trazer para a leitura o fato de o romance ser ficcional, o avô do narrador de Laub pode ser também qualificado como testemunha da história. Há nesse romance também o exemplo do auctor, representado na testemunha integral de Primo Levi, que é a quem o narrador recorre a fim de preencher os espaços vazios na história deixada em branco pelo avô; assim representando o auctor, ele ainda indica o preenchimento de lacunas deixadas em branco:

Não sei se meu avô leu *É isto um homem?*, e se tiver vivido o que Primo Levi narra faz com que o livro soe diferente, e o que para um leitor comum é a descoberta dos detalhes da experiência em Auschwitz para o meu avô era apenas reconhecimento, uma conferência para ver se o que era dito no texto correspondia ou não à realidade da memória do meu avô, eu não sei até que ponto essa leitura com o pé atrás tira parte do impacto do relato (LAUB, 2011, p. 65).

Quanto à segunda leitura sugerida, pela perspectiva da pós-memória, a terminologia foi aprofundada por Marianne Hirsch em *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust* (2012), e diz respeito ao processo de transmissão. O pós contido no termo não implica num após, não se refere a uma memória que vem depois, mas a um processo, o movimento de transmissão tanto do trauma quanto das suas impressões pelas gerações posteriores. Também não diz respeito a causalidades, mas a rupturas e continuidades, em que a geração atual se reconhece na anterior e os eventos traumáticos são transferidos. A pós-memória é responsável por esclarecer como as rupturas e quebras introduzidas pelo trauma modulam a herança geracional. Outra configuração sobre a pós-memória diz respeito à reestruturação em torno da memória política e cultural distantes ao investigá-las a partir da mediação familiar e individual e de expressão estética. Dessa forma, quem não é afetado pelo trauma também pode se engajar na geração da pós-memória: há identificação, imaginação e projeção pelas gerações pertencentes às famílias traumatizadas, mas não apropriação ou imitação por quem não vivenciou as catástrofes, na modulação de um *ethos* histórico em que as histórias individuais se agrupam em conjunto de uma temática comum, a fim do resgate e redefinições da história catastrófica coletiva.

Gostaríamos de destacar, então, a fim de exemplificar nos textos a relação tanto com o testemunho como com a pós-memória, duas situações narradas nos livros como forma de identificar a estrutura da literatura de teor testemunhal da era das catástrofes (nos termos de Seligmann-Silva, como ocorre no século XX), e da pós-memória. A primeira diz respeito ao questionamento feito por Jaffe em seu relato, na segunda parte de *O que os cegos estão sonhando?*, assim como o narrador de Laub em *Diário da queda*, sobre as experiências individuais, que cada vez mais, estão sendo trazidas à luz do evento, já muito citado, pesquisado e analisado em sua estrutura coletiva. Assim, nas palavras de Jaffe:

É possível que o holocausto já tenha se esgotado e cansado enquanto fonte de aprendizado. Mas isso, supostamente, em seu sentido coletivo. Como experiência individual não se esgota, nem deve se esgotar. E acontece que, na realidade, a vivência coletiva da guerra é uma coleção de histórias individuais; o aprendizado coletivo da guerra é somente de ordem política e o sofrimento de cada um dos prisioneiros e sobreviventes não é político e não se pode interpretá-lo desse ponto de vista sob pena de sempre banalizá-lo e explorá-lo de forma oportunista (JAFJE, 2012, p. 185).

Assim como Jaffe, sob a perspectiva da experiência da mãe, o narrador de Laub também comenta a sensação e a necessidade de o assunto ser trazido à fala, por ser sua história:

Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de ensaios e reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem sobre o assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra Auschwitz, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa também falar do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim (LAUB, 2012, p. 9).

Temos, nesse aspecto, através da junção das relações entre os testemunhos e a transmissão da catástrofe, em termos do trauma e da experiência sentida pelas gerações, a urgência do tratamento do tema nas prerrogativas das histórias individuais, porque devido às suas singularidades, as gerações seguintes a sentem nessa subjetividade, pois as histórias são suas, particulares. Segundo a designação de Agamben, sobre as lacunas históricas presentes no ato de testemunhar e a possibilidade de seu preenchimento pelas testemunhas, a relação com o resto, e esse com a ruína, que assume a definição de latência, se efetua, porque os eventos particulares se manifestam. Assim também, ao retomar a ruína no desenvolvimento feito por Derrida, a busca pelos eventos na sua origem aponta para a recuperação também das histórias individuais, pois são elas que vão estruturar o evento coletivo. Nos termos de Benjamin, a ruína mesmo indicando a direção da decadência e do fim (e aqui é necessário lembrarmos a proposta nazista da limpeza étnica que condicionou tanto a construção dos campos, ao usar outro termo benjaminiano, o estado de exceção em sua matéria bruta, quanto seu funcionamento e execução) aparece como respaldo para as histórias individuais surgirem, na necessidade da reinterpretação da história e na sua reescrita a contrapelo, como o autor prescreveu nas Teses sobre a História: pelos vencidos (BENJAMIN, 1994, p. 225), no caso, os salvos e sobreviventes.

O outro exemplo a respeito das conversas geracionais e da transmissão do trauma se efetua sobre a sensação sentida pelas gerações seguintes do trauma da guerra que marcaram os sobreviventes. Jaffe em seu relato, na segunda parte do livro, narra a

sensação traumática sobre um episódio experienciado pela mãe Auschwitz, quando esta sofreu uma punição de ter que sustentar uma pedra na cabeça por horas, acusada injustamente do roubo de um pedaço de manteiga:

Não há como dramatizar ou metaforizar esta pedra. E mesmo assim, ela é o acontecimento, o fato que mais está presente na memória dela e das filhas. É como se este fato fosse a síntese da guerra; não existe nada que possa simbolizar a guerra ou o sofrimento, embora a coisa pedra, a coisa punição, a coisa manteiga possam todas se transformar em símbolos (JAFFE, 2012, p. 112).

Tudo se justifica plenamente, mas, de alguma maneira, quando se olha para ela, a pedra ainda está lá. Saber que ela sustentou uma pedra durante um dia inteiro, que ela machucou para sempre o joelho, e tudo isso porque sua prima, e não ela, tinha roubado um pedaço de manteiga, provoca, na memória de quem ouviu esta história, na memória de suas filhas, um empuxe gravitacional permanente, uma fisgada para baixo, como uma âncora em constante e lenta operação (JAFFE, 2012, p. 113).

Nos moldes da pós-memória, há identificação de uma geração na outra num episódio envolvendo um grande desgaste físico e emocional sofrido por d. Lili, que não seria outra coisa a não ser tortura, e a transmissão desse episódio em termos de trauma para as filhas: o que marcou não é passível de metaforização, mas da sensação do sofrimento por elas. Sobre o avô do narrador de *Diário da queda*, há os efeitos traumáticos no pai desse narrador após o suicídio do avô (lembrando que o silêncio dele em relação ao trauma foi potencializado ao longo dos anos: nos escritos, ele deixava registrado o mundo como ele gostaria de ver, sem perturbações para ele, higienizado, silencioso, sem sujeira e organizado; essa necessidade de controle demonstra o efeito do trauma na estrutura do desenvolvimento das neuroses da guerra, o silêncio, primeiro, e o suicídio, depois):

É possível odiar um sobrevivente de Auschwitz como meu pai odiou? É permitido sentir esse ódio, sem que em nenhum momento se caia na tentação de suavizá-lo por causa de Auschwitz, sem que se sinta culpa por botar as próprias emoções acima de algo como a lembrança de Auschwitz? (LAUB, 2011, p. 136).

Há também os efeitos disso na vida do narrador, que descobre as origens de seu envolvimento com o álcool, resultante desse trauma que atravessa as gerações:

Eu comecei a beber nessa época [aos catorze anos], e poderia até listar o que arruinei por causa disso nos anos seguintes. Um emprego,

porque não conseguia acordar cedo. Um carro, que destruí num acidente em que o carona fraturou o braço. Meus dois primeiros casamentos, que de alguma forma terminaram por causa disso (LAUB, 2011, p. 133).

Ao ser considerado o ponto de vista da ruína enquanto latência nessas últimas passagens, devemos ter em mente a sua leitura a partir da definição do testemunho. Por um lado, há a possibilidade do preenchimento das lacunas históricas pelas testemunhas; por outro essas se configuram tanto como testemunhas integrais (sobreviventes), como por aproximação (nos temos de Agamben, equivalentes às testemunhas da experiência e da história, por Seligmann-Silva, respectivamente); assim, ao assumirem a possibilidade de testemunharem as histórias individuais, elas as fazem a partir da sua manifestação. Conforme a designação de Derrida sobre a procura das origens eventuais, o evento desencadeador do trauma é, evidente, a catástrofe, e a manifestação das ruínas, latentes, é possibilitada também pela transmissão do trauma, das experiências de geração em geração, nas pessoas das testemunhas em seus relatos. Já na configuração da ruína de Benjamin é preciso ter em mente a ideologia de destruição proposta na prática nazista da execução existente dentro dos campos, bem como a organização do regime. Apesar de materialmente ter sido impossível por um tempo imaginar a existência de sobreviventes da Shoah, a testemunha deles sobre o evento não prescinde de fala, é legítima por si só. As ruínas nessa configuração também saltam das passagens históricas, por, de um lado, se configurarem nas testemunhas, nos diálogos intergeracionais e na transmissão do trauma e na troca das experiências, assim como constituírem a urgência prevista por Benjamin de as histórias serem contadas pelos vencidos.

As conversas geracionais partem, evidentemente, das relações com a memória, que são transmitidas, de acordo com as pontuações em torno da pós-memória. Ao mesmo tempo que se configuram como intergeracionais, se ampliam como intra e transgeracionais. Desse modo, de acordo com Hirsch, o testemunho da catástrofe pode ser transmitido também por quem não a vivenciou. Há nos livros, além dos dois exemplos levantados, questões relativas à transmissão que tocam nos temas sobre a linguagem de ordem dos campos, o judaísmo, as tatuagens (nas palavras de Derrida, em *Mal de arquivo*, o arquivo no corpo), a violência dos processos e a maneira com que as personagens recuperaram a dignidade. O testemunho e a pós-memória servem de

intermédio, assim, entre as histórias individuais e a coletiva, que é ampliada e ressignificada a cada narrativa inscrita nela.

### **Referências bibliográficas:**

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad.: Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Trad.: João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

FREUD, Sigmund. *O homem Moisés e a religião monoteísta: três ensaios*. Trad.: Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia, 2012.

JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?* São Paulo: Ed. 34, 2012.

LAUB, Michel. *Diário da Queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SELLINGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura e trauma”. *Revista Pro-posições*, vol. 13, set/dez 2002. p. 135-153. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943> Acesso em 14/03/2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. Proj. História, São Paulo, n. 30, p. 71-98, jun. 2005. Disponível em: [http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf)  
Acesso em: 14 dez. 2014.



**MEMÓRIA ORAL TRANSPOSTA À ESCRITA LITERÁRIA: SEFARAD  
(2001) DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA**

Ana Paula de Souza (UFMT/PPG-UNICAMP)<sup>1</sup>

**Resumo:** Figuras anônimas, personagens da “vida real”, transformam-se em protagonistas do romance *Sefarad* (2001), do escritor espanhol Antonio Muñoz Molina (1956). *Sefarad* é literatura escrita nutrida daquilo que Benjamin chama de “experiência transmitida de boca em boca” (1987, p. 198). O objetivo desta comunicação é mostrar o processo por meio do qual Muñoz Molina transforma a memória oral em fonte para a escrita literária, os recursos estilísticos que emprega nesse empreendimento, e com que finalidade o faz.

**Palavras-chave:** Memória; Testemunho oral; Antonio Muñoz Molina; *Sefarad*.


“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”, afirmava Benjamin (1987, p. 198) no ensaio *O narrador*.

Em *Sefarad* (2001), por meio da figura de um narrador principal, um escritor que narra suas próprias memórias caoticamente misturadas com as memórias de outros, o escritor espanhol contemporâneo Antonio Muñoz Molina<sup>2</sup> (Úbeda, Jaén, 1956) parece recuperar, em pleno século XXI, a “arte de narrar” (BENJAMIN, 1987, p. 197) essencial e primitiva, impossível para Benjamin depois que a humanidade viveu os horrores da Primeira Guerra. Nesse ensaio, Benjamin decretava o desaparecimento da narrativa em face do surgimento do romance moderno, e distinguia as duas formas ao ressaltar o valor da tradição oral, elemento constitutivo da narrativa, que o romance não acolhia. Muñoz Molina, no entanto, parece contrariar as previsões pessimistas do ensaísta alemão ao criar um narrador cujo *modus operandi* se assemelha ao processo de conformação da narrativa descrito por Benjamin (1987, p. 201): “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.”

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Linguagens da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Professora Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso – FAPEMAT. Contato: anpdesouza@hotmail.com.

<sup>2</sup> Estudou Geografia e História na Universidade de Granada, especializando-se em História da Arte. No início dos anos 1980, começou a publicar artigos no Diário de Granada, trabalho que gerou seu primeiro livro, *Robinson Urbano*, uma coletânea de artigos publicada em 1984. Em 1986, veio a público seu primeiro romance, *Beatus Ille*. Membro da *Real Academia Española* desde 1996, sua ampla produção literária compreende romances, folhetim, novelas, contos, ensaios, artigos e crônicas. Colabora nos periódicos *ABC*, *El país*, *Muy interesante* e *Scherzo*. Atuou como professor visitante nas universidades estadunidenses *Virginia*, *City University* e *Bard College*.




Apropriando-se dos “romances” da vida real para compor seu “romance de romances”, Muñoz Molina faz da memória, segundo Benjamin a “mais épica de todas as faculdades” (1987, p. 210), a gênese dessa narrativa. Cada um dos dezessete capítulos está fundamentado sobre as memórias de um ou de vários personagens, públicos, anônimos ou fictícios, além das memórias do próprio autor. Em busca de experiências que merecem ser narradas, o autor recorre tanto à tradição escrita, criando a partir de biografias, autobiografias, diários, livros de história e literatura de testemunho, quanto à oralidade, narrando as memórias ouvidas durante conversas e entrevistas.

Se para Benjamin “a origem do romance é o indivíduo isolado” (1987, p. 201), em *Sefarad*, Muñoz Molina concede protagonismo a um coletivo de vozes que têm em comum experiências de migração, exílio e desarraigo. O enredo dessa obra não trata apenas da diáspora dos descendentes de judeus espanhóis expulsos do país em 1492, conforme pode sugerir o título. O personagem ícone dessa narrativa é a vítima, seja ela judia, espanhola, americana ou europeia. Não exatamente a vítima da perseguição do século XV, mas, sobretudo as vítimas do século XX - do nazismo, do stalinismo, do totalitarismo italiano, da Guerra Civil Espanhola e das ditaduras da América Latina. Mas, os personagens de *Sefarad* não são apenas as vítimas das catástrofes da primeira metade do século passado. No romance também há espaço para as experiências contemporâneas de frustração perante a própria vida, de fragmentação de si, e de isolamento em exílios metafóricos.

No processo de (re)escritura literária da memória do outro, Muñoz Molina se vale de dois instrumentos, a intertextualidade, entendida por Samoyault (2008) como memória da literatura, e a transposição para o texto literário da memória oral, forma primeva por meio da qual a humanidade transmite suas experiências.

Em uma leitura de *O narrador* de Benjamin, Regina Zilberman (2006, p. 119) lembra que, ao prestigiar a oralidade como forma performática da narração, o ensaísta alemão pretendia ressaltar o valor do relato oral como recurso de transmissão e conservação da experiência armazenada na memória.


*Sefarad* é um romance absolutamente intertextual. As notas de leitura registradas pelo autor ao final do livro, uma lista de ao menos duas dezenas de títulos diretamente citados ou aludidos ao longo da escritura do texto, não deixam dúvidas a respeito, isso sem contar os volumes que compõem a biblioteca íntima do escritor que, de uma forma



ou outra, devem estar implicados em seu processo de criação. Mas, Laurent Jenny nos lembra que Tynianov ampliou o conceito de intertextualidade na literatura ao sustentar que, na obra literária, concorrem dois tipos de intertextualidade, uma estabelecida com os textos predecessores, e outra estabelecida com “[...] sistemas de significação não literários, como as linguagens orais.” (JENNY, 1979, p. 13) Isso é o que ocorre em *Sefarad*, um romance em cuja maior parte dos capítulos a intertextualidade se funda não entre textos escritos, mas entre relato oral e escrita literária.

A historiadora oral Lucilia Delgado (2010, p. 15) explica que a metodologia da história oral permite retomar testemunhos e reconstituir histórias de vida com o intuito de produzir conhecimento histórico. Comportando-se quase que como um historiador oral, Muñoz Molina converte em literatura, memórias orais a ele confiadas durante conversas fortuitas, entrevistas e depoimentos, o que não deixa de transmitir também certo conhecimento histórico.

*Sacristán* é um capítulo em que a voz do narrador principal não aparece uma única vez sequer. O narrador se coloca no papel de ouvinte atento das memórias de um migrante andaluz, desses que, saudosistas, frequentam as inúmeras casas andaluzas distribuídas por Madri. No segundo capítulo do romance, *Copenhague*, surge a voz do narrador principal que, em uma viagem à capital dinamarquesa, escuta as memórias de uma francesa de origem judaico-sefardita que narra sua fuga da Paris ocupada em 1940. Em *Tan callando*, o narrador ouve a história atormentada de culpa de um ex-soldado espanhol da Divisão Azul. *Ademuz* é um capítulo em que o narrador recupera e reproduz a memória oral da própria esposa. Isaac Salama, um judeu sefardita húngaro, em um encontro fortuito com o narrador em Tanger, confia-lhe suas memórias de exilado em *Oh tú que lo sabías*. *Cerbère* é o capítulo em que Tina Palomino testemunha o fim da Guerra Civil e as décadas de ditadura franquista sob a perspectiva da filha de um dirigente comunista exilado. Em *Sherezade*, Amaya Ibárruri relata ao narrador as memórias de sua experiência de exílio na Rússia durante a Guerra Civil e a ditadura. Um outro migrante andaluz, ou talvez o mesmo que narra em *Sacristán*, reproduz em *América* uma história de paixão e segredo ouvida por ele na adolescência. Outro ex-combatente espanhol da Divisão Azul confia suas pesadas memórias em *Narva*. Em *Dime tu nombre*, o narrador rememora os testemunhos de dois artistas exilados na Espanha. Provenientes de pontos opostos do mundo, ambos os personagens compartilham uma mesma experiência, a de



serem fugitivos de regimes políticos castradores. Por fim, em *Sefarad*, capítulo que encerra o romance, o narrador reproduz uma conversa que teve em Roma com o escritor romeno de origem judaico-sefardita Emile Roman<sup>3</sup>.

Como se vê, *Sefarad* é literatura escrita nutrida daquilo que Benjamin chama de “experiência transmitida de boca em boca” (1987, p. 198). Para o ensaísta alemão, “[...] entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1987, p. 198) Talvez por isso, nesses capítulos cujas fontes são a oralidade, Muñoz Molina tenha optado por relegar o narrador principal a uma posição de ouvinte que pouco, às vezes nada, interfere no discurso desses narradores quase anônimos com os quais compartilha o turno de narração.


Embora Benjamin dissesse que o romance estava atrelado à tradição livresca, uma forma literária que, diferentemente da poesia épica, não acolhia a tradição oral, Muñoz Molina escreve um romance que incorpora essa oralidade. Claro que não se trata da oralidade transmissora de saberes coletivos de que falava Benjamin, mas de uma oralidade transmissora da experiência individual que é, ainda assim, oralidade.

Percorrendo a trajetória literária moliniana, descobrimos como o autor presa o relato oral como fonte para a escrita literária, tanto por ser um recurso capaz de dotar de experiência a ficção, quanto pelo interesse natural do ser humano em se deleitar ouvindo histórias bem contadas. Nos romances *El jinete polaco* (1991) e *El viento de la luna* (2006), Muñoz Molina recupera os relatos orais ouvidos de familiares e pessoas próximas durante a infância e adolescência para recompor, na ficção, uma micro-história da Espanha rural subjugada pela ditadura franquista. Um dos protagonistas da novela *Carlota Fainberg* (1999), o empresário Marcelo Abengoa é, segundo nos confirma Begines Hormigo (2009, p. 91), uma homenagem do escritor espanhol ao bom contador de histórias, aquele que detém a habilidade de enredar seus ouvintes em narrativas envolventes.

Em *Sefarad*, também encontramos um tributo de Muñoz Molina àquele que domina a arte de narrar. Mateo, o protagonista do relato *América*, é descrito pelo narrador como

---

<sup>3</sup> Trata-se de Alberto Henrique Samuel Béjar y Mayor, cujo pseudônimo era Alexandre Vona, autor de *Las ventanas cegadas*. Não encontramos dados que informem sobre a adoção de um outro pseudônimo por parte desse escritor romeno, o que nos leva a acreditar que Emile Roman é um nome inventado por Muñoz Molina para a ficção. O encontro entre os escritores é narrado na crônica *La nacionalidad del infortunio*, publicada por Muñoz Molina no *El país* em 29 de novembro de 1995.



um bom contador de histórias. Tendo ao seu redor os jovens do povoado ávidos por escutar suas aventuras eróticas, Mateo faz uso, ainda que intuitivamente, das estratégias discursivas de um bom narrador: “[...] según avanza la historia el narrador gradúa las pausas, enfatiza las expresiones que más le gustan, las saborea como un trago de vino o una tapa de morcilla. En torno suyo el grupo se hace más compacto, [...]” (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 413).

Segundo Benjamin, a capacidade de se colocar em segundo plano e de absorver a história do outro define a qualidade de quem sabe narrar:


Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. (BENJAMIN, 1987, p. 205)

O narrador principal de *Sefarad*, esse que às vezes prefere a condição de ouvinte, confessa o poder catalizador que o relato oral exerce sobre sua percepção. Em *Dime tu nombre*, esse narrador, ausente de si mesmo, vivendo uma vida tão sem sentido que parecia ser a vida de outro, volta ao protagonismo da própria existência ao se prestar a ouvir o testemunho de uma das personagens:

Nunca soy más yo mismo que cuando guardo silencio y escucho, cuando dejo a un lado mi fatigosa identidad y mi propia memoria para concentrarme del todo en el acto de escuchar, de ser plenamente habitado por las experiencias y los recuerdos de otros. (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 531)

Se, por um lado, o relato oral seduz a quem o escuta, por outro, é terapêutico para aquele que encontra uma oportunidade de deixá-lo transcender. O historiador oral Alistair Thomson (1997, p. 57), afirma que é natural no ser humano a necessidade de criar o que ele chama de *composição*, isto é, elaborar uma narrativa sobre o próprio passado com a finalidade de melhor se entender com ele. Segundo Thomson (1997, p. 75), “[...] a oportunidade de falar e verbalizar é terapêutica, podendo restituir um sentimento de potência.”

Ao contemplar o relato da artista uruguaia Adriana Seligmann, o narrador de *Sefarad* compreende o valor da recuperação da memória para a personagem que, ao




resgatá-la, entra em uma espécie de transe que a subtrai do presente e a transporta ao passado:

Tantas veces he visto a alguien en quien parece que se produce de golpe un cambio cuando decide contar algo que le importa mucho, la historia o la novela de su vida, alguien que da un paso y suspende el tiempo real del presente para sumergirse en un relato, y mientras habla, aunque lo haga urgido por la necesidad de ser escuchado, mira como si se hubiera quedado solo, y el interlocutor no es más que una pantalla de resonancia, si acaso la delgada membrana en la que vibran las palabras de la narración. (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 530)

A reflexão do narrador sobre essa personagem demonstra que, encontrar alguém disposto a escutar sua história é quase que apenas um pretexto, o que realmente importa é recontar o próprio passado para si mesmo. E se o relato oral tem a faculdade de remeter quem o narra de volta ao passado, tem também a virtude de fazê-lo com quem o ouve. No capítulo *Münzenberg*, o narrador executa uma digressão na qual antecipa, anonimamente, uma personagem que aparecerá como protagonista cinco capítulos adiante. Essa analepse tem a função metaficcional de inserir outra reflexão sobre a relação do narrador com a memória transmitida oralmente. Ao se referir ao depoimento de Amaya Ibárruri, o narrador afirma a capacidade do relato oral de transportar o interlocutor através do tempo: “Al hablar con ella siento un vértigo como de cruzar un alto puente de tiempo, casi de encontrarme en la realidad que ella ha visto, y que si yo no la hubiera conocido sería para mí el relato de un libro.” (MUÑOZ MOLINA, 2001b, p. 195)

Viajar pelo tempo, voltar ao passado, reencontrar a experiência, essa parece ser a função primordial da adoção do testemunho oral como fonte para a escrita literária em *Sefarad*. Ao longo de seu estudo sobre a memória, Paul Ricœur (2007, p. 41) afirma reiteradas vezes que, apesar do dilema da confiabilidade, “[...] o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história.” Ora, se o testemunho pode servir de referente real para a representação historiadora, também pode sê-lo para a escrita literária.

Ricœur (2007, p. 138) chama de fase declarativa o momento em que a memória se traduz em linguagem, converte-se em discurso proferido não apenas para o outro, mas principalmente para si mesmo. No entanto, o filósofo francês pondera que essa transposição do fenômeno psíquico à linguagem não é um processo simples, devido ao



caráter eminentemente representativo da linguagem. Ao tomar a forma oral, a memória se transforma em narrativa, um suporte que a torna pública, dirigida a um destinatário.


O testemunho é o meio pelo qual a memória declarativa se revela, e Ricœur não se furta a enfrentar a desconfiança sobre a autenticidade do testemunho, afinal, entre a impressão de uma experiência, isto é, seu registro, e sua posterior declaração narrativa que torna presente um acontecimento do passado, há lugares onde a verdade pode sofrer desvios. Entretanto, o filósofo concebe o testemunho como uma ação análoga ao contar, e entende que esse processo é imbuído de uma credibilidade presumida: espera-se que o evento narrado corresponda com o real, e o fato de ser um evento experimentado por aquele que o relata contribui para certificar esse relato. Quem testemunha se declara como aquele que esteve em um determinado lugar, em um determinado tempo, e assistiu ou viveu um acontecimento.

Além disso, o testemunho pressupõe uma relação dialogal. Quem testemunha, testemunha algo a alguém, e esse alguém, ao se tornar interlocutor de um testemunho, acaba por autenticá-lo. Ricœur acredita no compromisso da testemunha com o seu testemunho, e se no início de sua fenomenologia da memória afirmava que não há nada melhor que a memória para se conhecer o passado, em sua epistemologia da história retoma a fórmula para dizer: “[...] não temos nada melhor que o testemunho, em última análise, para assegurar-nos de que algo aconteceu, [...]” (RICŒUR, 2007, p. 156).

A Muñoz Molina, resta-lhe a opção de validar os relatos de que dispõe como referente real pelo simples fato de que lhe é impossível, na condição de depositário desses testemunhos, distinguir as possíveis distorções ocorridas entre o registro do evento na memória dos personagens e sua reapresentação no testemunho, bem como lhe é impossível aferir quanto de imaginação há neles.

Benjamin (1987, p. 205) dizia que: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas.”

*Sefarad* é um intenso recontar de histórias e, no caso das memórias orais, promove a sua conservação em um registro escrito, o da literatura. Ao analisar historicamente o processo de transposição da memória oral para a escrita, Zilberman (2006, p. 131) ressalta a função da escrita como suporte material de preservação da memória oral: “[...] a narrativa sustentava a memória por oferecer-lhe um espaço de manifestação, agora é o papel – ou seus precursores e sucessores – que lhe afiança a legitimidade.”



Mas, para Ricœur, mais do que proporcionar a conservação da memória oral, a escrita contribui para guardar o que existe de autêntico na memória oralmente declarada:

“o discurso escrito é de certa forma uma imagem (*eidōlon*)”, daquilo que na memória viva é “vivo”, “dotado de uma alma”, rico de “seiva”. [...] Para a verdadeira memória, a inscrição é sementeira, suas palavras verdadeiras são “sementes” (*spermata*). Estamos, assim, autorizados a falar de escrita “viva” [...] (RICŒUR, 2007, p. 153)

Ao tornar públicos, por meio da literatura, testemunhos que dificilmente alcançariam grande audiência, Muñoz Molina escreve um romance que, longe de ser um “depósito morto”, como a ideia de escrita como simples conservação poderia supor, é “memória viva”<sup>4</sup>, tão viva na escrita quanto o era na voz das testemunhas.

#### Referências:

BEGINES HORMIGO, José Manuel. La última novelística de Antonio Muñoz Molina: de *Plenilunio* a *El viento de la luna*. In: ANDRES-SUÁREZ, Inés; CASAS, Ana. (Edt.) . *Cuadernos de narrativa: Antonio Muñoz Molina*. Madri: ARCO/LIBROS S. L., 2009, p. 83 – 105.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197 – 221.

DELGADO, Lucilia de A. N. *História oral: memória, tempo, identidades*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.


JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Tradução de Clara C. Rocha. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5 – 49.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Carlota Fainberg*. Madri: Alfaguara, 1999.

---

<sup>4</sup> “Depósito morto” e “memória viva” são expressões ricœurianas.





MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El jinete polaco*. Barcelona: Bibliotex S. L., 2001.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Sefarad*. Madri: Alfaguara, 2001.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Vento da lua*. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François *et.al.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. *Projeto História*, São Paulo, v. 15, p. 51 – 84, abr. 1997.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117 – 132, set. 2006.

## A IMAGEM DO INTELLECTUAL: O DIÁRIO E A CENA DA ESCRITA

Daniel da Silva Moreira (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é verificar como os diaristas se representam como escritores em seus textos e, ainda, como vão representar a escrita do próprio diário e de suas outras obras. A referência para esse estudo é o capítulo “Vidas de escritores”, do livro *O espaço biográfico*, de Leonor Arfuch, em que a autora trata sobre o processo de valorização da intimidade dos grandes escritores. Nesse contexto, a entrevista se destaca e se institui como um dos principais canais de produção de imagens do escritor e de suas obras. Dentre essas representações, Arfuch chama a atenção para dois momentos recorrentes nessa prática cultural: a cena da escrita e a cena da leitura. Creio que seja possível estender a fala da autora a outras formas de expressão do “eu”, inclusive ao diário e, assim, tratarei, nesse momento, da cena da escrita e de seus possíveis desdobramentos.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira; Escritas de si; Diário.


Leonor Arfuch, em “Vidas de escritores”, um dos capítulos de seu livro *O espaço biográfico*, dedica-se a um estudo sobre as entrevistas de escritores, “(...) aqueles que trabalham com palavras, que podem inventar vidas – e obras –, e aos quais, paradoxalmente, se solicita o suplemento de outra voz.” (ARFUCH, 2010, p. 209). Diante de uma premência social por produzir essa “outra voz” do autor, advinda da valorização, entre o fim do século XIX e o início do século XX, da intimidade dos grandes escritores, a entrevista se destaca e se institui como um dos principais canais de produção de imagens do escritor e de suas obras. Dentre essas representações, Arfuch chama a atenção para dois momentos recorrentes nessa prática cultural: a cena da escrita e a cena da leitura. Creio que seja possível estender a fala da autora a outras formas de expressão do “eu”, inclusive ao diário e, assim, tratarei, no presente texto, da cena da escrita e de seus possíveis desdobramentos.

Segundo Arfuch, na entrevista entram em confronto duas visões do processo criativo, uma, herdeira do romantismo, girando em torno da ideia de genialidade e inspiração, a outra, desenvolvida mais tarde, ligada ao trabalho árduo e contínuo (ARFUCH, 2010, p. 219), essas duas visões vão se encontrar em torno de um tópico recorrente:

Justamente, a entrevista faz disso uma especialidade, na medida em que traz as duas imagens à cena: o vislumbre da inspiração, da iluminação

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: moreiradsm@gmail.com.



súbita e casual, mas, acima de tudo, a rotina do trabalhador. A “cena da escrita”, um motivo típico, condensará ambos os registros numa obsessiva descrição, física, topográfica, “topoanímica”: o como, o onde (o recinto, a luz, o momento do dia), o hábito, o gesto do artífice, os modos do corpo, os usos fetichistas, o estado de ânimo, a angústia da inspiração... (ARFUCH, 2010, p. 220)

Dessa maneira, a cena da escrita se comporia através da obstinação demonstrada pelos autores em construírem e expressarem textualmente uma dimensão material da produção literária, traduzida na descrição do ambiente em que escrevem, as circunstâncias, os instrumentos que utilizam, enfim, é como se criassem em seus textos o atelier de artista em que os leitores se acostumaram a desejar poder entrar, é o fetiche por conhecer uma dimensão privada dos produtores de grandes obras, pelas grandes mentes da humanidade. Os diários de Lúcio Cardoso (1912-1968), Walmir Ayala (1933-1991) e Harry Laus (1922-1992) não vão se furtar a essa prática, vão tematizar reiteradamente a representação de si como escritores. A diferença será que, enquanto a entrevista vai indagar o autor já publicado, lido e laureado, o diário vai mostrar a cena de escrita e a formação de um escritor ainda em processo, lidando algumas vezes com as questões mais básicas em torno da escrita, como ter um local adequado no qual produzir as obras que planejam.

É o que encontro, por exemplo, numa entrada de 18 de setembro de 1956 do diário de Lúcio Cardoso. Trabalhando a contragosto na redação de um jornal cujas posições políticas o incomodam, o diarista vai viver a cena da escrita em sua falta, sentindo-se sem lugar onde possa escrever:

A dificuldade de manter uma atitude definitiva em relação a este *Diário*, não pela minha vontade, que existe e, em relação ao meu trabalho[,] até me faz perder o sono, deixando-me acordado à noite – mas pelas circunstâncias que me cercam. É difícil dizer, mas ainda é mais difícil acreditar: trata-se puramente de uma questão material, de conforto. Não tenho neste momento, no meu quarto, uma mesa onde possa trabalhar. Isto, somente isto – porque, quanto à disposição, penso jamais ter tido melhores durante toda a minha vida. (CARDOSO, 2012, p. 417-418, 18 set. 1956)

O diário é considerado, por Cardoso, participante de um projeto de dar continuidade à produção de sua obra, mas o que o afasta da escrita não é a energia de prosseguir, que ele diz ter, mas uma questão aparentemente banal: na casa que divide com a irmã e com convidados ocasionais – entre eles Walmir Ayala – falta-lhe o mais básico a um escritor,

uma mesa sobre a qual escrever. A isso segue-se uma reafirmação de seu estado de espírito, que de acordo com ele, é o mais adequado à tarefa de que já dispôs em sua vida. Por outro lado, mesmo correndo o risco de psicologizar seu relato, pode-se pensar também que, nessa queixa pela falta de condições ideais de escrita, estaria uma tentativa de compensar a aparente inatividade, a dificuldade em regrar seu trabalho intelectual, o que será uma verdadeira fixação dos diários de escritor que abordo. De todo modo, a sensação de não ter o local adequado para dar prosseguimento à escrita parece permanecer e, mais de um ano depois, em 30 de setembro de 1957, Lúcio Cardoso volta ao assunto:

Sinto avolumar-se em mim a necessidade de repouso – não do descanso por fadiga, mas do rompimento com as tarefas materiais que sempre compuseram meu modo de existir, e que sempre prejudicaram tanto o meu trabalho, pelo menos ao único que importa. No momento, nada mais desejo senão escrever, e é curioso que um dos característicos da idade são as exigências quanto as condições em que escrever se processa: não posso mais fazê-lo como o tenho feito até aqui, aos empurrões, em qualquer lugar – necessito calma e um certo repouso de espírito que, penso eu, melhora a qualidade do que componho. O próprio estilo se ressent, e percebo que elaboro de um fluxo mais contínuo, mais ritmado e mais constante.

\* \* \*


Escrever: com as portas e janelas fechadas, e uma pequena luz de abajur acesa, mesmo seja manhã, e o sol brilhe lá fora.

\* \* \*

Trabalho: *O menino e o mal*. (CARDOSO, 2012, p. 431, 30 set. 1957)


O único trabalho que importa – a literatura – se vê novamente ameaçado por “tarefas materiais”, isto é, pela obrigação de ganhar a vida com um emprego que não deixa tempo livre para criar. O próprio aperfeiçoamento da escrita se vê condicionado a possuir um espaço em que se possa ter calma, ao que Cardoso propõe uma situação ideal: o isolamento de uma casa sem comunicação com o mundo, desligada de tal modo do exterior que o tempo deixaria de importar. O ideal desse lugar de paz parece funcionar de algum modo como propulsor da escrita, pois logo em seguida, ainda na mesma entrada, o diarista registra o avanço de seu trabalho, citando o título sobre o qual se debruça no momento.

Walmir Ayala, por sua vez, vai representar a cena em termos mais clássicos, bastante de acordo com a definição de Arfuch:



Meu quarto é um pequeno reino. Minhas riquezas: uma sereia de sermalite, duas máscaras de Julya, um cavalo de gesso, minha máquina[,] alguns retratos na prateleira (Maria Callas, Carmen Miranda, Julya, Lúcio Cardoso, James Dean, Francisco Bittencourt) a letra de J. num envelope, meus rabiscos... (AYALA, 1962, p. 64, 18 jul. 1958)

Nesse pequeno trecho estão presentes inúmeros elementos de muita significância no contexto da obra de Ayala, sua descrição do ambiente em que escreve é a de um verdadeiro santuário, em que o diarista dispõe cuidadosamente seus pequenos ídolos. Em primeiro lugar aparece a estátua em concreto de uma sereia, feita por Julia van Rogger (Cf. AYALA, 1962, p. 40), e tema recorrente em sua poesia, especialmente em seu livro *Sirenas*, incluído em *O edifício e o verbo*, de 1961 (Cf. AYALA, 1972, p. 67-77). A seguir duas máscaras feitas igualmente pela artista plástica belga radicada no Brasil, Julya van Rogger, com quem Ayala dividia, naquele momento, o apartamento. O cavalo de gesso ao qual o diarista vai se referir em inúmeras entradas, como em 23 de fevereiro de 1959: “Os objetos passam para a poesia e ficam com uma prova física de emoção. Não me imagino separado da Sereia Azul, nem do cavalo de gesso.” (AYALA, 1963, p. 20). A máquina de escrever, elemento central da vida de um escritor que almeja ser publicado, à qual ele também dedicaria mais tarde um poema, *Precauções para com a máquina de escrever* (Cf. AYALA, 1972, p. 103-104). As fotografias têm especial interesse, pois formam um conjunto de influências e de relações de afeto, com algumas figuras ocupando ambas as posições. É interessante notar que alguns dos personagens das fotos foram, e são ainda, ícones de forte identificação homoerótica, como a cantora de ópera Maria Callas, a cantora Carmen Miranda e o ator James Dean. Ao lado deles, os amigos Julya e Lúcio são influências artísticas e relações pessoais, que aparecem frequentemente nas entradas do diário como seus interlocutores mais assíduos para assuntos de arte e da vida. Francisco Bittencourt completa o quadro, tendo sido poeta e um dos principais nomes da crítica de arte brasileira do século XX, aparentemente estava entre as relações do autor (Cf. AYALA, 1962, p. 53). Ainda, a letra de alguém identificado apenas pela letra “J” num envelope – seria Julya novamente ou alguma relação amorosa ocultada por trás da inicial, como ocorre tantas vezes ao longo do diário? E, ao final, seus “rabiscos”, pelo que se pode compreender seus manuscritos e datiloscritos, os gérmenes de sua obra, em produção naquele mesmo local. O significado de todos esses elementos é que Walmir




Ayala representa a si como um escritor constituído, vivendo plenamente uma vida dedicada às letras. A seu reino não vão faltar os elementos mais frequentes da representação da cena da escrita: as imagens de inspiração e objetos-fetiche, as influências icônicas, artísticas e pessoais e os próprios textos em estado embrionário.

Militar marcado pela contingência das mudanças frequentes, Harry Laus, em seu diário, representa a vivência de sua experiência com a escrita dividida entre o ambiente ideal deixado para trás – seu apartamento no Rio de Janeiro – e a necessidade de reconstruir um novo ambiente propício à criação a cada nova cidade para onde é designado. Quando está lotado em Corumbá, experiência a que denomina “provação” é que o desejo de ter onde escrever se intensifica:

De manhã, vieram soldados fazer limpeza; de tarde, mudança e arrumação. Finalmente hoje, 12 de março, chegou a mala despachada por avião a 22 de fevereiro. Comprei guarda-roupa, cama, cadeira, cesto de papéis e, com a mesinha feita pelo cabo-carpinteiro do quartel, estou satisfatoriamente instalado. Pormenor luxuoso: tapete quadriculado de pelo de carneiro, ao pé da cama, comprado na Feira Boliviana. (LAUS, 2005, p. 379, 12 mar. 1958)

Aparentemente, uma das primeiras ordens dadas pelo Harry Laus oficial do exército refere-se às suas instalações pessoais. A chegada de sua mala significa, muito provavelmente, que chegaram seus livros, manuscritos, objetos pessoais, etc. Laus compra móveis para seu quarto e parece dedicar especial atenção à sua mesa, que manda fazer sob encomenda. Em meio à precariedade das instalações em Corumbá, um dos grandes temas dessa fase de seus diários, o autor se diz satisfeito, dispõe de um local onde dar continuidade a seu grande projeto de tornar-se escritor. Contudo, alguns dias depois, Laus escreve uma entrada bastante nostálgica, em que suas chaves serão uma metáfora das coisas que deixou para trás e que ainda não pôde realizar. O trecho é longo, mas creio que valha a citação:

Encontrei, no meu quarto, um chaveiro. Argola niquelada e três chaves chamadas Kent, Stol e Iman. Desconhecidas à primeira vista, concretizaram logo uma porta, uma gaveta e a mala de couro. / Kent significava abrir o apartamento 1003 da rua Barata Ribeiro. Livros, discos, meus quadros, um resistente pé de antúrios que jamais floruiu. Aí eu me reunia com amigos e conhecidos em longas noites, aos sábados, para conversar e beber. / Stol é um pequeno birô de quatro gavetas. A chave descobre na gaveta maior um vidro cheio de tinta, uma dúzia de




lápiz de cor, três livros manuscritos: diário sem importância, que atesta trabalho de pesquisa literária. / A chave da mala está enferrujada. Passo Fundo, Porto Alegre, Realengo, Rezende, Natal, Recife, Caxias do Sul, outra vez Porto Alegre, Juiz de Fora, Rio, Belém, Macapá, Rio, Corumbá - como Iman tem trabalhado! É raquítica e tem a silhueta de fortaleza com duas seteiras. Não há de ter sido a mesma que percorreu todo o itinerário desde meus onze anos, quando saí de Tijucas para o Rio Grande do Sul. Mas, neste momento, configurou as diversas etapas num bloco maciço de recordações. / Mostraram-se hoje, de repente, saltando da gaveta para o chão. Tão pequeninas, como podem conter tantas lembranças? (LAUS, 2005, p. 398, 28 mar. 1958)

Cada uma das chaves, chamadas pelo nome de suas marcas, vai representar uma porção da vida que Laus deixou para trás ao ir para o Mato Grosso do Sul. Primeiramente a chave do apartamento, lugar de cultura (quadros, discos e livros) e de sociabilidade (amigos e conhecidos, conversa e bebida). Dentro desse apartamento, uma segunda chave abre o móvel em que Laus escrevia, com seus instrumentos (tinta, lápis), seus manuscritos e, colocado à parte deles, seu diário, que representa seu “trabalho de pesquisa literária”, isto é, sua preparação para a escrita. A terceira chave abre sua mala, é certo que ela não fica para trás, certamente está com ele em Corumbá, contudo viu, ao seu lado, passarem mais de uma dúzia de cidades, viu ficar para trás a situação ideal de trabalho: o apartamento e a mesa. A chave da mala vai representar, assim, esse eterno recomeço a que o diarista está sujeito e que, segundo ele, será um constante obstáculo à realização de sua escrita.

A meu ver, todas essas cenas de escrita evocadas pelos três diaristas têm em comum mostrarem uma forte relação com a literatura, ou, ainda melhor, um desejo profundo de se integrarem a ela, produzindo algo significativo. Cardoso, Ayala e Laus representam-se como escritores, e o fazem guiados por uma crença de que escrever trata-se de uma prioridade em suas vidas, é o assunto mais importante com o qual vão gastar suas energias, regrando-se, controlando-se e tentando modificar o mundo às suas voltas para atender a essa aspiração.

O diário permite ao escritor – talvez o tipo de diarista mais claramente propenso desde o início a publicar – mostrar como avançou e como avança seu pensamento e sua técnica, mostrar seu processo e seu atelier, ou ao menos ter a sensação de que o faz. Permite, também, num plano mais prático, ordenar o próprio trabalho, inscrevê-lo numa linha do tempo que permite avaliar sua “produtividade”, como em qualquer outra atividade burguesa/capitalista.

Os elementos de construção da cena de escrita são orquestrados no sentido de constituir uma imagem de escritor. Esse processo, longe de ser inconsciente, é antes uma



estratégia empregada pelos três diaristas, plenamente cômicos da força discursiva do escrito autobiográfico, capaz de realizar uma preparação crítica da recepção e estudo de suas obras e, principalmente, capaz de afirmar uma *persona* literária para a posteridade. Seria algo muito semelhante ao que Eneida Maria de Souza, em *Crítica Cult*, descreve nos seguintes termos:

A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática. Esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe aos seus intérpretes da literatura. Cada escritor, portanto, constrói sua biografia com base na rede imaginária tecida em favor de um lugar a ser ocupado na posteridade: ou o do ausente ou do morto, pois também a morte cultiva seus teatros, como o palhaço e o dandy. (SOUZA, 2002, p.110)

Desse modo, o diário participa ativamente na criação de uma imagem desejada de si, funcionando tanto para o próprio diarista quanto para seus possíveis leitores e, ao mesmo tempo, sendo criada por ambos, em relação também com as expectativas e anseios de cada época.

## Referências

- ARFUCH, Leonor. Vidas de escritores. In: *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. P. 209-237.
- AYALA, Waldir. *A fuga do arcanjo: diário III*. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1976.
- AYALA, Waldir. *Diário I. Difícil é o reino*. Rio de Janeiro: GRD, 1962.
- AYALA, Waldir. *O visível amor: diário II*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1963.
- AYALA, Waldir. *Poesia revisada*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Ézio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- LAUS, Harry. *Diários: espaço de presença e ausência de Harry Laus*. Edição crítico-genética de Taíza Mara Rauen Moraes. Joinville: Letradágua, 2005.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.



## ESQUECER/ESCREVER É PRECISO: UMA LEITURA DE *LA CASA DE LOS CONEJOS*

Dayane Campos da Cunha Moura (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho objetiva empreender uma leitura sobre o livro *La casa de los conejos*, da escritora argentina Laura Alcoba, a partir das relações entre o trabalho de memória e o desejo de esquecimento, problemática que atravessa a narrativa e configura-se como uma sorte de paradoxo, uma vez que para esquecer foi preciso realizar um trabalho de memória e recriar o passado. Para tanto, buscamos estabelecer um diálogo entre a obra e autores que refletem sobre os processos subjacentes à memória, ao deslocamento e ao esquecimento.

Em seguida, insira as palavras-chave (no mínimo 3, no máximo 5, separadas por ponto e vírgula).

**Palavras-chave:** Escrita; Memória; Deslocamento; Esquecimento.

Originalmente escrito em francês e intitulado *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), *La casa de los conejos*<sup>2</sup> é o primeiro livro da escritora argentina Laura Alcoba, que vive na França desde a década de 70, quando teve que se reunir com a mãe, que se refugiou na França após o Golpe Militar de 1976. O livro apresenta a voz de uma menina de 8/9 anos que se vê enredada em uma trama à qual não compreende em sua totalidade, ao mesmo tempo em que não tem opção, senão tornar-se cúmplice.

Estamos diante de um romance autorreferencial que revisita as experiências da escritora quando ainda vivia em território argentino por meio do olhar infantil, da escuta e dos jogos que a menina inventa e reinventa para habitar a “casa dos coelhos”, local para onde se muda com a mãe após a prisão do pai e o acirramento da tensão que culminaria com o Golpe.


Parece-nos interessante mencionar que Laura Alcoba só escreve seus textos literários em francês, o que nos remete à ideia de “distância de segurança” que os autores de *A Babel do inconsciente: língua materna e línguas estrangeiras* (2005)<sup>3</sup> mobilizam para tentar explicar a recusa em usar a língua materna para abordar

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários (UFJF), Mestre em Letras (UFJF), professora de Língua Portuguesa e Língua Espanhol no IF Sudeste MG-Campus Juiz de Fora. Contato: daymoura24@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Título que o livro recebeu na tradução que Leopoldo Brizuela fez para o espanhol. Para este trabalho, usaremos a edição em espanhol. As referências à obra se farão com a sigla *LCC*, seguida da paginação.

<sup>3</sup> Este livro aborda a questão do multilinguismo, do bilinguismo e das tensões e relações que o sujeito mantém com a língua materna e a[s] língua[s] estrangeira[s] sob uma perspectiva psicanalítica. Os autores partem de suas experiências como analistas e dos relatos dos pacientes para refletir sobre essas questões. Há um capítulo muito interessante no qual eles estabelecem um diálogo com a literatura, a partir da leitura de autores que fizeram de sua relação com as línguas parte importante de sua construção como sujeitos da escrita.



determinados temas ou expressar certos sentimentos, sobretudo ligados à infância. Segundo os autores,

...ao falar dos conflitos e ansiedades de sua infância numa segunda língua aprendida na idade adulta, pode construir uma espécie de distância de segurança do tumulto das emoções primitivas que seriam imediatamente evocadas pelas palavras de sua língua materna (AMATI-MEHLER et al, 2005, p. 32).


Não desejamos realizar uma leitura de caráter psicanalítico da obra, mas parece-nos relevante mencionar esse dado, uma vez que seis anos após a publicação de *La casa de los conejos*, Alcoba lança *El azul de las abejas* (2013), no qual a questão das línguas apresenta-se como eixo central.

Nesse sentido, a escolha pelo francês como ponto de acesso à memória traumática da repressão vivida pela narradora/autora não pode ser tomada como um acaso. O retorno ao passado só foi possível a partir do deslocamento espacial, temporal e linguístico.

Cabe perguntar, portanto, em que medida sua escrita modifica a narrativa da própria nação a partir de um não-lugar ou um lugar exterior àquele para o qual se volta seu olhar. Como recontar e modificar a História do passado a partir de um presente que, segundo Andreas Huyssen, está saturado de memória? Como redesenhar as paisagens de uma Argentina dos anos 70 desde Paris? Em outras palavras: de que forma a literatura modifica o passado a partir de um espaço e um tempo deslocados?

O escritor argentino Ricardo Piglia, em “Memoria y Tradición” afirma que o escritor sempre trabalha com a “ex-tradición”, jogo no qual o prefixo “ex” remete à (ex) tradição e reporta, ao mesmo tempo, à extradição, isto é ao exílio, ao deslocamento inevitável. Vejamos:

Un escritor trabaja con la ex-tradición. Por un lado lo que ha sido, la historia anterior, casi olvidado y por otro lado, la obligación, semi jurídica (colombiana) de ser llevado a la frontera. O traído a ella: siempre por la fuerza. La extradição supone una relación forzada con un país (PIGLIA, 1990, p. 61).



Para Piglia, a única pátria possível para o escritor seria justamente essa relação com o extraterritorial, com aquilo que está fora das fronteiras do nacional, bem como com o dever de lidar com o passado. É nesse sentido que gostaríamos de pensar a literatura de Alcoba, como um trabalho com a tradição, com a história familiar e de sua nação, ao mesmo tempo em que os rastros encontrados, reconstruídos por sua tessitura compõem apenas fragmentos de um todo inexistente, tendo em vista que não se pode pensar em uma nação total.

Alcoba dedica o livro a Diana E. Teruggi, uma das militantes que aparecem na narrativa e que foi assassinada durante o ataque à imprensa clandestina que se ocultava na casa onde haviam vivido a narradora, a mãe, o marido e Diana- que à época estava grávida.


O livro se inicia com uma espécie de apresentação das razões que levaram a autora a contar a história daquele período. Nesse momento, Diana é novamente invocada como interlocutora silenciosa:

Te preguntará, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento [...] Y luego, un día, ya no pude tolerar la idea. De pronto, ya no quise esperar a estar tan sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo (LCC, p. 11)..

Alcoba afirma que uma visita realizada na companhia da sogra de Diana à casa clandestina, fez com que as recordações se impusessem em sua mente, de forma que “*narrar se volvió imperioso*” (LCC, p. 12). É interessante pensar nessa ideia de que contar a “pequena história argentina”, referida no título em francês, não se tratou de mais uma escolha, mas uma imposição.

Em *Seduzidos pela memória*, Huyssen trabalha com a ideia de que, ao contrário do início do século XX, em que o Ocidente vivenciava uma explosão de futuros no presente, no fim do século XX – e já podemos somar o início do século XXI- o que se torna presente são os passados, que se manifestam, dentre outras formas, através dos chamados “discursos de memória”.

Assim, ao retomar o tema da ditadura militar, um trauma para a América, sob o viés da *petit histoire*, da voz infantil, Alcoba trabalha não apenas a história do ponto de vista pessoal, mas se inscreve como um fragmento que, como outros autores fizeram ao



longo dos anos pós-ditatoriais, reorganiza, subtrai, soma, dissolve a versão oficial. Trata-se, a nosso ver, de olhar de forma marginal uma narração que não cessa de se construir.

Nesse sentido, gostaríamos de “ler” a memória evocada por Alcoba não como complemento a tantos relatos, autobiografias, testemunhos sobre o período ditatorial na Argentina e em outros países da América Latina, mas como uma possibilidade de alteração, de modificação da história dessas nações que estão constantemente reconstruindo sua narrativa.


O primeiro relato se inicia como se fosse um conto, mais precisamente à maneira dos contos de fadas, o que remete de imediato ao universo da infância: “*Todo empezó cuando mi madre me dijo ‘Ahora, ¿ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y un jardín. Como querías’*”. (LCC, p. 13, grifos nossos). Entretanto, a narradora logo percebe que não se trata da realização do desejo infantil, mas de uma condição de clandestinidade e vida marginal que marcará toda a narrativa. Já no segundo parágrafo, ao falar sobre a nova casa, vemo-la situada em um lugar impreciso, que podemos considerar emblemático da situação na qual se encontra a menina: em um espaço intermediário entre a legalidade e a clandestinidade:

Hace ya varios días que vivimos en una nueva casa, lejos del centro, a orillas de los inmensos terrenos baldíos que rodean La Plata – *esa franja que ya no es la ciudad ni es, aún, el campo*. Frente a la casa hay una antigua vía de ferrocarril desafectada, basuras y desechos abandonados, al parecer, hace ya mucho tiempo (LCC, p. 13, grifos nossos).

A narradora segue refletindo sobre sua nova condição e afirma que a mãe parecia não ter entendido bem o desejo anteriormente externado:

Tengo la impresión de que ella no ha comprendido bien [...] Las tejas podrían haber sido rojas o verdes; lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro. Padres que vuelven del trabajo a cenar, al caer de la tarde. Padres que preparan tortas los domingos siguiendo esas recetas que uno encuentra en gruesos libros de cocina, con láminas relucientes llenas de fotos (LCC, p.14 ).

O desejo infantil por um lar seguro logo será confrontado com a atmosfera de insegurança e urgência que a narradora vive a partir daquela mudança. À aparente



incompreensão da mãe quanto aos anseios da filha impõe-se a necessidade de expor a “verdade”: eles tinham se mudado porque a partir daquele momento os Montoneros tinham de se proteger – “Por eso debemos refugiarnos, escondernos, y también resistir. Mi madre me explica que eso se llama ‘pasar a la clandestinidad’” (LCC, p.15).

A partir de então a palavra clandestinidade se insere na vida da família, embora a narradora só vá compreendê-la em sua força política e semântica com o passar dos dias.


A “casa dos coelhos” aparece mais tarde, quando, após a prisão do pai, ela e a mãe conhecem Daniel e Diana, e a menina se inteira de uma nova mudança. Antes, no entanto, mãe e filha passam a morar com outro casal, que tem dois meninos. Eles brincam e compartilham silenciosamente os segredos da clandestinidade. Por um lado, o olhar da menina se volta para a situação marginal na qual se encontravam todos os que se relacionavam com os pais e, por outro, é perceptível que o jogo e a brincadeira ainda fazem parte de seu cotidiano, como se ela quisesse manter viva a menina que fora quando ainda morava ao lado dos avós. A adulta que tenta ler o que a criança sentiu naqueles tempos nos revela o pacto de silêncio que se havia instaurado entre ela e os filhos do casal que as abrigava:

Yo juego un poco con ellos, juegos a los que no estoy nada habituada. Entre nosotros, jamás hablamos de lo que está pasando, ni de la clandestinidad - ¿se lo habrán explicado a ellos, como me explicaron a mi? – ni de la guerra en la que nos obligaron a entrar [...] No hablamos del miedo tampoco (LCC, p. 42).

O medo vai aumentando gradativamente na narrativa entre jogos e conversas aparentemente normais, no preparo de embrulhos para presentes, nos sorrisos sempre suspeitos das pessoas. Mais ao final, ele começa a ser nomeado – “Me parece que tengo miedo. No sé...” (LCC, p. 88) / “Tenemos mucho miedo” (LCC, p. 104).

Gostaríamos de nos voltar um pouco para a questão do jogo/brincadeira, pois ao longo de toda a narrativa observamos essa ideia, entremeada às experiências da voz infantil e da adulta, que em alguns momentos se sobrepõe à primeira.

Desde o momento em que mãe e filha se mudam para a casa de telhas vermelhas, precisam manter a aparente normalidade. Para continuar frequentando o colégio, a menina vai até a casa dos avós, que a levam até a escola. O trajeto exige



atenção e constante vigilância, de modo que a narradora finge estar brincando enquanto observa:

Nos detenemos varias veces por el camino [...] Por mi parte, aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un juego. Me adelanto encadenando tres saltitos, luego entrechoco las palmas y me doy vuelta de pronto, saltando con los pies juntos. Entre la casa de mi abuela y la de su hermano Carlitos, tengo tiempo de hacerlo unas diez veces, comprobando, así, que nadie nos ha descubierto y nos persigue (LCC, p.24).

O título em francês – *Manèges*- que em espanhol é *calesita* ou *carrusel* já se refere a uma brincadeira, imagem que por sua vez aparece repetidas vezes na narrativa, pois na praça onde aconteciam os encontros com a mãe, havia um carrossel cuja estridência incomodava a menina. Também remete ao movimento circular do carro quando levava alguém de um lugar para outro, de modo a impedir que descobrissem a localização dos eixos de articulação do movimento de resistência, conforme podemos observar a seguir: “Cuando llegamos a una plaza llena de flores, la rodeamos varias veces, dos, quizás tres veces, como si reprodujéramos sobre al asfalto los movimientos de la calesita que, a toda velocidad, gira su centro, pero en sentido contrario” (LCC, p. 44).


O próprio ato de embrulhar e fingir que a família vendia coelhos acaba sendo um jogo, que oculta outro jogo de adultos, envolvidos na revolução e luta contra o que em breve se transformaria em uma ditadura, em um silenciamento autorizado pelo Estado.

Ao final da narrativa, quando a menina já não ia à escola e Diana assumira a tarefa de ser sua professora, ela cria um jogo de palavras cruzadas. As palavras escolhidas pela menina alternavam entre termos “inocentes” e outros de clara referência ao movimento de resistência e aos ideais revolucionários que mobilizavam os membros do grupo Montoneros. Nesse momento, os militares já haviam tomado o poder.

Reproduzimos a seguir as pistas deixadas pela menina para o preenchimento de sua palavra cruzada:

**Horizontales:**

Del verbo ir  
Imitadora fracasada y odiada  
Del verbo dar



Patria o...

**Verticales**

Asesino


Casualidad

Literatura, música. (*LCC*, p. 115)

Creemos interessante reproduzir esses termos porque podemos observar que se alternam vocábulos ligados à arte, verbos do cotidiano com referências à “guerra” na qual a menina fora forçada a entrar. Há alusão a Isabel Perón (*Imitadora fracasada y odiada*), ao grito de guerra “Pátria ou morte” e ao ditador Jorge Rafael Videla (*Asesino*). Nesse sentido, vale mencionar que a narrativa que se construiu pela voz da criança está povoada de outras vozes, que atravessaram sorrateiramente os muros e o silêncio daqueles dias e se fizeram grito. Recordar a brincadeira é retomar essas vozes, essas entonações que conformaram os dias da menina, a qual posteriormente se esforçaria para esquecer sua língua materna e, assim, apagar as marcas da imposição.

Se antes, na casa com telhado vermelho, tínhamos a imagem de um deslocamento do centro da cidade para um lugar intermediário, indefinido, a localização da casa dos coelhos nos remete à situação de marginalidade vivida pela narradora e por sua família, uma vez que a casa, pensada como abrigo, se localizava “en las afueras de la ciudad” (*LCC*, p. 45). Nesse sentido, percebemos o gradativo processo de desterritorialização por que passa a narradora, que sai do centro para um espaço intersticial e finalmente se vê à margem da cidade e da sociedade, em uma casa que não representa a segurança que em geral se busca nesse espaço.

Gostaríamos de retomar a ideia do jogo, mencionada anteriormente, pois nem sempre ele foi bem sucedido. Ao se mudarem com Diana e Daniel, a menina acompanha a construção de um muro falso que esconderia a imprensa clandestina do grupo. O responsável pela obra, conhecido apenas como Engenheiro, explica para a narradora que deixará à mostra os cabos que controlam a porta/muro, além de um controle remoto para o caso de precisarem em uma emergência. Segundo ele, a ideia de deixar os mecanismos de controle do esconderijo à mostra havia surgido durante a leitura de um conto de Edgar Allan Poe, pois “nada esconde mejor que la evidencia excesiva” (*LCC*, p. 56). Segundo o engenheiro, seu conto predileto era “A carta roubada”, do qual voltaremos a tratar mais adiante.




No capítulo anterior ao que narra a construção do esconderijo, temos a adulta revelando que, ao se recordar do período vivido junto de Diana e seu marido, a primeira coisa que lhe vinha à mente era a palavra *embute*, termo usado para se referir ao esconderijo. Ao realizar uma pesquisa em dicionários e fóruns na internet sobre o sentido que lhe atribuíam à época, ela não consegue encontrar uma referência clara. Por duas vezes, segundo ela, o termo aparecia usado no sentido de *embuste*, mas tais ocorrências pareciam advir de um erro de digitação. Parece-nos, entretanto, que o ato de relatar essa pesquisa e estabelecer, ainda que a partir de um erro, a relação entre o quarto onde sua mãe e seus companheiros trabalhavam em prol da causa do grupo e o segundo termo, que significa armadilha, trapaça, não foi um acaso.

Na verdade, a narradora adulta, que sabe mais do que a menina, dispõe de um conhecimento proporcionado pela releitura dos fatos ocorridos naqueles anos. No último capítulo, que se configura como uma continuidade daquele diálogo iniciado com Diana antes do primeiro relato, temos uma narrativa mais detalhada do retorno à casa dos coelhos quase 30 anos depois de ter deixado o local. Ao visitar os destroços do que havia sido a imprensa clandestina, a adulta lembra tanto os momentos vividos ali, como aqueles descritos pelo livro *Los del '73. Memoria Montonera*, que conta o que se passou depois que ela e a mãe deixaram casa.

Nessa visita, descobre que o bebê de Diana, uma menina chamada Clara Anahí, possivelmente fora sequestrada e criada pelos militares. É também durante nesse momento que Laura pergunta a Chicha quem havia sido o traidor da causa, quem tinha denunciado os Montoneros aos militares. Reproduzimos a resposta a seguir: “-Durante mucho tiempo, hemos buscado respuestas a esa misma pregunta. No sabemos su nombre exacto, pero el hombre que permitió a los militares identificar la casa fue el mismo que construyó la imprenta clandestina” (*LCC*, p. 130).

Refletindo sobre a descoberta, a narradora relê o conto de Poe, convidando-nos a fazê-lo também, e se assombra ao chegar à passagem sobre a evidência excessiva de que lhe falara o engenheiro. No fragmento, há menção a um jogo para o qual se utiliza um mapa no qual um dos jogadores deve encontrar determinada palavra. O bom jogador, segundo Dupin – personagem do conto de Poe – escolheria uma palavra escrita com letras grandes, por ser mais fácil fugir do olhar atento do adversário. Nesse sentido, o engenheiro teria armado um *embuste*, uma trapaça, ao transpor para a cidade real o jogo





do mapa, uma vez que mesmo sem nunca ter tido conhecimento do bairro em que se localizava a construção ou de qual era o número da casa, ele havia conduzido os militares com precisão. Segundo a narradora, “Él supo descifrar las letras enormes” (LCC, p. 133).


O jogo, nesse caso, já não pode ser tomado como sinônimo de brincadeira, pois já não se trata de um *juego de niños*, mas de uma perversa manobra que terminou com a morte de muitas pessoas e com o desmantelamento das ações do grupo.

Do princípio ao fim do livro é possível encontrar dois fios condutores que se entrelaçam, formando um emaranhado que a memória trata de reiterar nesse trabalho de releitura dos fatos: a questão do jogo, que como vimos se liga ao universo infantil e ao mesmo tempo à condição de clandestinidade que se instaurou logo no princípio da narrativa, e o silêncio, o não-dito, que também atravessa o texto.

O silêncio às vezes figura como mostra de cumplicidade, como no já referido episódio em que a menina brinca com os filhos do casal que as recebe após a prisão do pai. Outras vezes sinaliza angústia – “Se hace un silencio incómodo. Perturbador” (LCC, p. 120) / “El silencio pesaba como algo sólido” (LCC, p. 121). À medida que a palavra “medo” começa a se repetir, o silêncio aumenta.

Antes de abandonar a escola, a família decide colocá-la em um colégio particular, para manter a aparente normalidade de sua rotina. Ela vai então para *San Cayetano*, colégio dirigido por freiras, onde o silêncio se faz ouvir ainda mais. No capítulo 10, temos a descrição das impressões da narradora, que afirma encontrar ali grande tristeza, tédio e brincadeiras insípidas. Vejamos alguns fragmentos:

Durante el recreo, deambulamos en grupos, cuál más taciturno y silencioso. Somos bastante numerosas, pero en el patio reina un silencio sobrecogedor. Las hermanas se desplazan igualmente en silencio, en grupos de dos o tres, y no nos miran jamás [...] ¿Qué esperará? No que se haga silencio, sin duda [...] Nuevamente, el silencio reina [...] Veinticinco sillas desplazadas sin ruido. En San Cayetano, todo debe desarrollarse así. Si alguien estuviera asistiendo a esta escena con los ojos cerrados, habría creído, sin duda, que nada ocurre en el pequeño salón de clases (LCC, p. 81/82).



Em meio a todo o torpor, irrompe a voz da narradora que, ainda em silêncio, entre considerações sobre a busca por um lugar em que pudesse lanchar, diz: “Hoy es el día en que se limpian las armas” (LCC, p. 84).

Essa constatação, inserida em um capítulo também todo ele silencioso, nos aponta para o distanciamento em que se encontravam a menina e suas companheiras ou ainda para uma possível aliança silenciosa, já que temos acesso apenas ao que habitava os pensamentos da narradora. Não é possível saber se ali havia outra menina que pensava em armas ou esconderijos, em jogos para disfarçar o medo.


A narrativa termina com uma menção à filha de Diana e ao conto de Poe:

Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza. Eso, también, es una evidencia (LCC, p. 134).

Este final, que deixa já de ser a narrativa da menina para contar o nascimento do livro e seu porquê dialoga e de certo modo justifica o que lemos no início do diálogo com Diana. Segundo Alcoba, a decisão de tocar na ferida se devia ao fato de que, embora pensasse muito nos mortos, já era momento de pensar também nos vivos:

Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado (LCC, p. 12).

Voltando às questões iniciais que orientaram esta leitura, pensamos que, embora Huyssen aponte para o perigo de transformar os traumas da História em lugares-comuns e assim contribuir para o esquecimento, não é o que acontece quando o leitor se depara com uma obra como a de Alcoba. Ainda segundo o estudioso, o enfoque excessivo sobre o passado estaria na verdade colaborando para o nascimento de uma cultura da amnésia (HUYSEN, 2000, p. 18). Nesse sentido, podemos nos voltar para o último parágrafo do texto de abertura de *La casa de los conejos*:



[...]Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, *no es tanto por recordar como para ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco* (LCC, p. 11-12, grifos nossos).

Escreve-se não para recordar, mas para esquecer um pouco, afastar as sombras, o que assombra. Para não correr o risco de ser como o personagem do conto borgeano que se recorda de cada folha em cada uma das tonalidades que assume, é preciso construir o esquecimento. É preciso nomear o horror, traduzir o silêncio e o medo.

Esse movimento parece responder ao que Idelber Avelar, em “A escrita do luto e a promessa de restituição”, chama de vocação intempestiva- numa referência a Nietzsche:

No mesmo mercado que submete o passado à imediatez do presente, a literatura enlutada buscará esses fragmentos e ruínas – rastros da operação substitutiva do mercado- que podem ativar a irrupção intempestiva do passado no presente: irrupção que recorda á atualidade seu fundamento, sua ancoragem no inatural (AVELAR, 2003, p. 239).


Assim, ao tentar esquecer um pouco, Alcoba lança ao presente um rastro de passado que ainda não está resolvido, isto é, que nos recorda que nos anos 2000 temos Clara Anahí<sup>4</sup> e tantas outras mulheres e homens que um dia foram arrancados dos braços de seus pais. O passado interroga o presente, traspassa a quietude das casas dos sequestradores e de cada jovem de quarenta e poucos anos cujo sorriso seja luminoso como o de Diana. Estamos ancorados no inatural, o passado ainda está em processo de luto.

Encontrar um lugar para os vivos, mais que para os mortos, é dever de memória. Mais que voltar os olhos para o passado, parece caber à literatura o papel de decifrar no presente as letras excessivamente grandes que compõem esses destroços que permanecem.

Bhabha, ao discorrer sobre a conformação dos discursos sobre a nação, fala sobre uma “presença perturbadora de uma outra temporalidade que interrompe a

---

<sup>4</sup> A avó de Clara, Maria Isabel Chicha, fundadora de *Las abuelas de Mayo*, mantém a associação Anahí, que reúne documentos sobre Daniel e Diana e sua filha desaparecida, que hoje possivelmente tem 41 anos.



contemporaneidade do presente nacional...” (BHABHA, 2008, p. 203), o que nos remete novamente à narrativa que encontramos em Alcoba, uma vez que seu texto não apenas interrompe o presente de uma nação, mas apresenta, a partir de um território e de uma língua estrangeiros, perguntas que o passado tentou apagar, mas que permanecem no presente.

Nesse sentido, estamos diante de uma narrativa que se faz descentrada, tanto temporal como espacialmente, uma literatura que estaria, para utilizar as palavras de Bhabha, na “esfera do além”, que lidaria com o “aqui” e o “lá” a um só tempo, com o “antes” e o “agora”. Ou como afirmou Piglia, uma literatura que se vê obrigada sempre a recordar uma tradição perdida, a cruzar a fronteira.

Assim, seria possível imaginar uma nação, uma história argentina a partir de fragmentos de pequenas histórias, de olhares marginalizados, de vozes que em geral não são ouvidas, de restos que a História se esforça por apagar. Inclusive quando ergue um monumento como tributo ao passado.

### **Referências bibliográficas**

ALCOBA, Laura. *La casa de los conejos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2010.

AMATI-MEHLER, Jacqueline; ARGENTIERE, Simona; CANESTRI, Jorge. *A babel do inconsciente – Língua Materna e Línguas Estrangeiras na Dimensão da Psicanálise*. Trad. Cláudia Bachi. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005.

AVELAR, Idelber. A escrita do luto e a promessa de restituição. In: \_\_\_\_\_. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 4ª reimpressão. Trad. MyriamÁvila, Eliana Lourenço, Gláucia Renate. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

HUYSEN. Andreas. Passados presentes: mídias, política, amnésia. In: \_\_\_\_\_. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 09-41.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: *Literatura e memória cultural – Anais do 2º Congresso ABRALIC*, vol. I, Belo Horizonte, 1991, p. 60-66.

## REPRESENTAÇÕES DO TRAUMA NAS NARRATIVAS SOBRE O ABORTO

Isadora de Araújo Pontes (UFF)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho propõe uma análise das narrativas autobiográfica *L'événement* [O acontecimento] (2000), de Annie Ernaux e *Dix-sept ans* [Dezessete anos] de Colombe Schneck, que narram os abortos realizados pelas autoras-narradoras. Trata-se de obras sobre experiências transgressoras e traumáticas, um momento de iniciação e ruptura, apresentando, também, um olhar melancólico, observado a partir da incorporação da perda. Assim, pretendo aqui traçar como se dá a transmissão dessa experiência por cada autora, considerando sua dimensão traumática, mas, também política, pois colocam em cena o poder de agir do indivíduo.


**Palavras-chave:** Annie Ernaux; Colombe Schneck; Aborto; Trauma; Melancolia

Narrar o próprio aborto significa tornar pública uma experiência íntima e violenta que mesmo quando não uma infração legal, representa um desvio em relação a conduta dominante. O controle dos corpos das mulheres faz com que suas experiências no mundo sejam marcadas por traumas e interditos, considerando-se que a autonomia para dispor de seu próprio corpo é um direito recente em alguns países ou ainda distante em outros. No caso do aborto, além da condenação moral e/ou jurídica, trata-se de uma experiência que levanta para as mulheres questões em relação ao próprio corpo, à capacidade de carregar uma vida, à maternidade, à vergonha, à violência da hipocrisia social e à culpa. Apesar de se saber que a prática é recorrente na história das mulheres, a temática permanece sob as sombras do tabu, que fazem com que mesmo aquelas que realizaram procedimentos legais, como a IVG na França, permaneçam em silêncio. Podemos, no entanto, observar que a literatura de autoria feminina vem abordando temáticas como essa, outrora ausentes da produção literária ou narradas por um ponto de vista alheio. Essas produções nos permitem pensar a relação da mulher na contemporaneidade com assuntos silenciados por não corresponderem à vivência masculina, que se apresenta sob a roupagem do “universal”.

As duas obras referenciais de autoras francesas, *L'événement* [O acontecimento] (2000) de Annie Ernaux e *Dix-sept ans* [Dezessete anos] (2015) de Colombe Schneck, a serem abordadas neste trabalho, têm o comum a quebra do silêncio e a narrativa dos abortos praticados pelas autoras na juventude, a despeito das condenações morais que tais escritas possam causar. É possível observar nessas obras dois tipos de transgressão, uma

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (UFJF), Mestra em Estudos Literários (UFJF), Doutoranda em Literatura Comparada (UFF) Contato: pontes.isadora@yahoo.com




enquanto subversão do discurso da norma, utilizando-se do espaço da literatura para dar visibilidade a uma experiência que, mesmo que compartilhada por muitas mulheres, sempre permaneceu em segredo ou foi narrada de forma anônima, e outra voltada para o íntimo, uma transgressão dos limites psíquicos do sujeito que atravessa a experiência traumática e depois volta a ela para recriá-la narrativamente.

A partir dos estudos de Freud, a noção de trauma passou a designar um ferimento sofrido não só pelo corpo, mas pelo espírito e, mesmo, pela alma. Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis definem o trauma enquanto “acontecimento da vida do sujeito que se define por sua intensidade, a incapacidade na qual o sujeito se encontra de responder adequadamente, a confusão e os efeitos duráveis que ele provoca no organismo psíquico. (LAPLANCHE, PONTALIS, 1998, p. 115)<sup>2</sup>. Cathy Caruth (1996), por sua vez, chama atenção para a temporalidade inerente a ele, bem como a sua natureza repetitiva.

A representação do trauma se tornou assunto de diferentes narrativas, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, com obras dos sobreviventes da Shoah. A escrita do trauma se manifesta como uma urgência da qual nasce a necessidade de transmitir a história ao outro, num processo terapêutico de repetição pois, como afirma Shoshana Felman dizer “implica uma confirmação da hegemonia da realidade e uma re-externalização do mal que afetou e contaminou a vítima do trauma” (FELMAN, 1992, p. 69). A narrativa do trauma é, no entanto, paradoxal por ser ao mesmo tempo necessária ao sujeito que dele precisa se desvencilhar e impossível, pois, como postula Anne Martine Parent (2006), ele é precisamente aquilo que não se deixa apreender. Para Barbara Havercroft, nos últimos vinte anos vêm surgindo na França muitos escritos consagrados a escrita de experiências traumáticas que evocam a abjeção, o sofrimento e o insuportável, sobretudo nos textos de autoria feminina. Dentro da escrita das mulheres, segundo ela, tais narrativas possuem igualmente uma dimensão ética pois oferecem “a possibilidade de mudar o status, de se transformar de objeto da violência e da lembrança traumática em sujeito e mesmo em agente” (HAVERCROFT, 2012, p. 21)<sup>3</sup>. Assim, partindo desses aspectos, a análise dessas narrativas procurará situar como a comunicação da experiência pode agir enquanto uma espécie de expiação e de metabolização do trauma, marcada pela tomada da palavra pelas as mulheres, afirmando seu poder de agir na construção da

---

<sup>2</sup> Todas as traduções aqui citadas são de minha responsabilidade.




própria subjetividade e traçando também uma história alternativa das mulheres, que narra aquilo que permanece velado dentro do discurso dominante.

Apesar de a distância de apenas quinze anos entre as publicações, as experiências narradas possuem particularidades que parecem agir diretamente na forma como as autoras-narradoras vivenciaram o aborto, sendo a principal delas o fato de Ernaux narrar um procedimento clandestino, enquanto Schneck teve acesso à IVG. Annie Ernaux é uma de grande prestígio, filha de ex-operários que se tornaram proprietários de um café-épicerie na Normandia, onde a autora cresceu. A partir de *La Place*, obra que trata de sua origem social e da relação com o pai, seus textos se tornaram exclusivamente autobiográficos, tendo por assunto fragmentos de sua vida e sua visão do outro, pois também escreve a partir de suas observações em lugares públicos, como o RER e o supermercado. Como Annie Ernaux nasceu num meio dominado social e intelectualmente e ascendeu à classe *dominante*, através do processo de aculturação, ela pode ser considerada, para a sociologia, uma “trânsfuga de classe”, termo que diz respeito aos indivíduos que romperam com sua classe social de origem adentrando em outro meio.

Em *L'événement*, Ernaux conta seu aborto realizado antes da lei Veil de 1975 que legalizou o procedimento na França. Quando se descobriu grávida, em outubro de 1963, aos vinte e três anos, era estudante da Universidade de Rouen, de modo que estava em pleno processo de ascensão social, inserindo-se no meio burguês e intelectualizado. Após uma busca às cegas por um meio de abortar, acaba por conseguir o contato de uma “fazedora de anjos” em Paris, a um preço relativamente acessível. As condições do aborto são detalhadamente narradas, o que nos permite observar a precariedade na qual vive a experiência, realizada através da introdução de uma sonda em seu ventre, desencadeando uma série de complicações que a levaram à internação.

No hospital, a autora-narradora é submetida a uma dupla violência, pois além de seu estado ser a prova do crime que cometera – ou seja, a evidência de que se rebelou contra o controle imposto a seu corpo de mulher – é também associada ao mundo dos dominados pelos médicos. O cirurgião pensa se tratar de “uma operária têxtil ou de uma vendedora do Monoprix” (ERNAUX, 2011, p. 312), agindo com desprezo também por sua classe inferior, como no momento da curetagem, quando se dirige a ela aos gritos, o que a autora explica em seguida compreender como um símbolo da hierarquização da sociedade:

(“Eu não sou o encanador!” Essa frase, como todas aquelas que marcam esse acontecimento, frases muito ordinárias, proferidas



por pessoas que as diziam sem refletir, ainda repercute em mim. Nem a repetição, nem um comentário sociopolítico podem atenuar a violência: eu não “o esperava”. De modo fugaz, creio ver um homem de branco, com as luvas de borracha, que me enche de pancada gritando “eu não sou o encanador!”. E essa frase, inspirada talvez por um sketch de Fernand Raynaud que fazia a França inteira rir, continua a hierarquizar o mundo em mim, a separar, a golpes de cassetete, os médicos dos operários e das mulheres que abortam, os dominantes dos dominados.) (ERNAUX, 2011, p. 311)


Todo o processo que envolve o aborto em *L'événement* simboliza para a autora-narradora uma sobreposição das diferentes experiências de dominação, destacando como a sua origem social influenciou nas violências sociais, psicológicas e físicas sofridas durante o processo:

Eu estabelecia de forma confusa uma ligação entre minha classe social de origem e o que me acontecia. Primeira a fazer um curso superior numa família de origem operária e de pequenos comerciantes, eu escapara da fábrica e do balcão. Mas nem o “bac”, nem a graduação em letras puderam mudar a fatalidade da transmissão de uma pobreza cuja jovem grávida era, da mesma forma que o alcoólatra, o emblema. O sexo me fez voltar à minha origem esquecida e o que crescia em mim era, de certa maneira, o fracasso social. (ERNAUX, 2011, p. 280)

Segundo o psicanalista George Gaillard, a experiência traumática vivida no início da idade adulta funciona como uma espécie de ritual que leva o Eu à separação de sua origem, como uma nova ruptura do cordão umbilical que o afasta da psique maternal, inserindo-o em um novo papel social. Quando a experiência é vivida em solidão, ela se dá sob o modo da autofundação, uma iniciação que promove um remanejamento identitário. A solidão e a recusa de nomear seu estado, como podemos ver na narrativa quando se nega a utilizar palavras como “grávida” ou mesmo a nomear o feto, referindo-se a ele como “aquela coisa” ou “aquilo”, parece ser uma tentativa de manter a experiência fora de uma cadeia significativa, o que confere o *status* de indizível atribuído também pela autora, que enquanto escreve o texto narra os desafios da escrita dessa experiência.

Como na obra Ernaux não omite mesmo os detalhes mais brutais, narrando até mesmo o momento exato da expulsão do feto, Gaillard considera sua escrita funciona como uma forma de imposição ao outro da violência a qual foi submetida, uma transferência que permite que o Eu lide com o trauma, metabolizando-o através de sua transmissão. Ernaux busca narrar a experiência nas suas diferentes dimensões, destacando






como ela representou a imbricação das violências e preconceitos, pois considera o estigma de sua classe social como um fator, em certa medida, determinante para a gravidez indesejada antes do casamento numa França ainda muito conservadora, levando-a ao aborto clandestino que a deixa em um estado entre a vida e a morte. O modo como vive a experiência, a solidão, o medo e os sofrimentos atravessados, bem como o momento, o início da idade adulta, contribuem para que adquira um caráter iniciático e quase sagrado para ela. Ainda segundo o psicanalista:

São as situações traumáticas que ejetam o Eu de suas marcas identificatórias. Trata-se então de verdadeiras situações-cruzamentos. O que contribui para fazer do “acontecimento” um verdadeiro trauma é a sobre-saturação significativa que ele desencadeia para o Eu. A autora testemunha como nessa experiência vêm se precipitar o conjunto de suas marcas identificatórias anteriores. Ela convoca especialmente em seu propósito a incerteza na qual se encontrava então, relativa àquilo que nomeia sua “classe social”. (GAILLARD, 2006, p. 79)

Sobre a representação do trauma na obra, faz-se importante lembrar igualmente que o aborto fora escrito anteriormente pela autora de modo ficcional em *Les Armoires Vides*, assim a escrita de *L'événement* pode ser pensada como uma reescrita dessa experiência traumática.

A reescrita das experiências dolorosas é constante nas obras de Ernaux, além das duas já mencionadas, podemos observar os pares *Une femme/Je ne suis pas sortie de ma nuit* e *Passion simple/Se perdre*, que abordam respectivamente o Alzheimer da mãe e a ruptura com um amante, ou mesmo *La place/La honte* que tratam da relação da autora com seu meio de origem e com seus pais. O aborto, ao lado da origem social, além de ter figurado desde a estreia da autora em 1974, parece ser uma espécie de obsessão, aparecendo diversas vezes em suas obras (além das duas em que está no centro da narrativa, é evocado também em *Passion Simple*, *Je ne suis pas sortie de ma nuit* e em sua publicação mais recente *Mémoire de Fille*). O trauma, então, não é apenas escrito, mas constantemente reescrito, no que parece uma busca infindável pela transmissão e assimilação vivido, retrabalhando as zonas ainda inexploradas do passado. Considero possível, desse modo, pensar a escrita de Ernaux como uma tentativa de compreensão das experiências traumáticas, como a própria autora afirma em *La honte*: “Talvez a narrativa,



toda narrativa, torne normal qualquer ato, mesmo o mais dramático” (ERNAUX, 2011, p. 214).


A narrativa de Colombe Schneck, *Dix-sept ans*, também trata do aborto, porém, por ter sido realizado em 1984, não representou uma contravenção da lei. Ela teve uma juventude confortável podendo exercer livremente sua sexualidade e dormir com o namorado sob o teto dos pais. Toda essa tranquilidade presente no início da narrativa é quebrada quando descobre a gravidez, aos dezessete anos, como já indica o título da obra, nas vésperas de prestar o *bac*. Devido a sua posição social, é possível perceber que não é apenas a diferença no tempo ou a legalização que interferem no modo como as mulheres vivenciam essa experiência, pois ser filha de médicos e estudar numa escola famosa por receber a elite descontraída francesa são fatores que agem diretamente no modo como se dá o processo de decisão e do procedimento em si. O aborto acontece em uma clínica, legal e segura, não sendo acompanhado pela autora-narradora devido à anestesia.

O primeiro livro de Colombe Schneck, *L'incroyable Monsieur Schneck* [O indestrutível Senhor Schneck] (2006), parte de um *fait-divers* sobre seu avô, que descobre ter sido assassinado. A autora, diferentemente de Annie Ernaux a partir de *La place* [O lugar] (1983), não escreve apenas autobiografias ou livros referenciais, contudo a filiação é recorrentemente tematizada por Schneck, a exemplo de *La réparation* [A restituição] (2012), obra na qual trata da história de parte de sua família desaparecida em Auschwitz.

*Dix-sept ans* se inicia por uma referência à entrevista de Annie Ernaux ao jornal *L'humanité*, na qual, como destaca Schneck, Ernaux fala da solidão das mulheres que abortam. Schneck parte, como pode ser observado, da história de Ernaux:

Essa solidão foi vivida por ela em 1964. Tinha vinte e três anos. Na época, abortar era um crime punido pela lei. Diz ter procurado nas bibliotecas obras nas quais a heroína queria abortar. Ela esperava descobrir uma voz amiga na literatura, nada encontrara. Nos romances, a heroína estava grávida e em seguida não estava mais, a passagem entre os dois estados permanecia sempre elipsada. A etiqueta “Aborto” da biblioteca identificava apenas revistas científicas ou jurídicas, tratando do assunto pelo ângulo da criminalidade. (SCHNECK, 2015, p. 13-14)

No trecho, Schneck faz referência à quando, em *L'événement*, a autora-narradora buscava um modo de abortar clandestinamente e procurou primeiro na literatura por obras que



abordassem esse drama, como um modo de encontrar uma identificação e uma solução, mas se deparou somente com o silêncio sobre o assunto.


Apesar de atualmente o aborto não mais ser criminalizado na França, “ele continua à margem da literatura” (SCHNECK, 2015, p. 14). Ainda sobre *L'événement*, Schneck chama a atenção para as reações negativas ao livro, considerado até mesmo nauseante por um jornalista, como afirma: “O aborto não é um assunto bonito para a literatura. É uma guerra que se atravessa, entre a vida e a morte, a humilhação, a vergonha e o remorso. Não, não é um assunto bonito.” (SCHNECK, 2015, p. 14). A partir da narrativa de Ernaux, Schneck introduz o assunto de sua própria obra, sem, no entanto, deixar de demarcar as diferenças entre as experiências.

Ernaux atribui ao aborto o caráter de “uma experiência humana total, da vida e da morte, do tempo, da moral e do interdito, da lei, uma experiência vivida de um extremo a outro através do corpo” (ERNAUX, 2011, p. 318-319). Tal definição exprime os limites ultrapassados durante o procedimento, com a qual a afirmação de Schneck parece dialogar, ao também dizer que se trata de algo “entre a vida e a morte” que permanece velado por não ser um “assunto bonito”. A narrativa de Ernaux representa para a autora uma forma de agir no mundo e garantir que outras mulheres não tenham mais de passar pelo trauma que é um aborto vivido clandestinamente, como declara ao final de *L'événement*:

Apaguei a única culpa que jamais senti a respeito desse acontecimento, que ele tenha acontecido a mim e eu nada feito dele. Como um dom recebido e desperdiçado. Pois para além de todas as razões sociais e psicológicas que pude encontrar naquilo que vivi, existe uma da qual estou mais certa que tudo: as coisas me aconteceram para eu relatá-las. E o verdadeiro objetivo de minha vida é talvez apenas este: que meu corpo, minhas sensações e meus pensamentos se tornem escrita, isto é, algo de inteligível e de geral, minha existência completamente dissolvida na cabeça e na vida dos outros. (ERNAUX, 2011, p. 319).

A culpa evocada no texto é voltada para sua comunicação, ao interdito de sua representação que Ernaux busca ultrapassar ao escrever *L'événement* e não a culpa do ato em si do aborto.

Também como uma forma de quebrar o silêncio que marca a solidão das mulheres que abortam e de garantir que o direito a um procedimento seguro jamais seja novamente negado, Colombe Schneck escreve sua narrativa: “Eu ouvi Annie Ernaux. Isso que ela




diz sobre o silêncio a incomodar, quando “nada está ganho para as mulheres” e que no entanto “as moças não se mobilizam o suficiente.”(SCHNECK, 2015, p. 14). Assim como Ernaux, que afirma sentir ser necessário fazer alguma coisa com a experiência, Schneck decide igualmente socializar sua experiência anunciando sua motivação também política para a escrita.

Schneck não aborda a decisão pela IVG sob o ponto de vista da culpa, no entanto, conforme a narrativa avança e a moça de dezessete anos retoma sua vida “normal” de antes da gravidez indesejada, não só o aborto mas aquele que ela chama de “o ausente” aparece como um fantasma que acompanha a autora-narradora. Ernaux no momento da narrativa posterior ao aborto e nos outros textos em que evoca acontecimento fala do lugar onde a “fazedora de anjos” introduzia as sondas, a Passage Cardinet, e da violência e amplitude da experiência para ela, nunca referindo-se ao feto como um filho. Schneck, em contrapartida, identifica seu estado então recorrentemente através da palavra “grávida” e mesmo depois do aborto continua a pensar no feto como um filho não nascido, ao qual atribui uma forma de presença ausente: “Mas durante todo esse tempo, eu pensarei nele, nesse filho que não tive e que não tem nome”. Assim, a narrativa de *Dix-sept ans* parece manifestar uma incorporação melancólica em relação a gravidez interrompida.

Na obra de Ernaux, não apenas a decisão pelo aborto compõe o trauma vivido, focando-se sobretudo na dificuldade de se encontrar um meio para abortar, na associação de seu estado à sua classe de origem, em toda a violência vivida durante os dias em que aguarda a sonda cumprir seu papel, o momento em que expelle o feto e a experiência de ter de passar pela curetagem após um procedimento clandestino. Seu processo traumático pode ser associado a ruptura e separação do cordão umbilical – entre ela e o feto e entre ela e a mãe – que agem como uma iniciação do Eu na idade adulta. Em *Dix-sept ans*, diferentemente, o ato cirúrgico de abortar não se apresenta como um trauma, é a descoberta da gravidez e o depois que levam ao reconhecimento de sua diferenciação dos outros corpos e à consciência das consequências de suas ações e culminam em um processo traumático, ainda que seu desenvolvimento seja principalmente psíquico.

Curiosamente, em *L'événement* parece que toda a violência experienciada sobrepõe a ideia do feto abortado como um “filho não nascido”, enquanto em Schneck essa parece ser a grande questão. Proponho, assim, um olhar para a narrativa de *Dix-sept ans* sobre o ponto de vista melancólico nela expresso. Freud compreende a melancolia



como o inverso patológico de um processo de luto. O sujeito melancólico em sua recusa de aceitar a perda, segundo Araham e Torok, incorpora o objeto perdido buscando conservá-lo. Esse processo de incorporação se daria como uma tentativa de recomposição do objeto perdido, que se torna uma cripta ao próprio eu:


Uma recomposição quase física – ou corpórea, na qual o eu deve caminhar como se doravante carregasse um morto nas costas –, o seu morto que, paradoxalmente, estaria a salvo da morte precisamente aí onde há uma justaposição entre o eu-morto e o seu morto. (ENDO, 2013, p. 45)

Contudo, não é o objeto em si que é conservado, mas a sua perda que, ainda que recusada, não é completamente abolida. O sujeito, então, busca manter-se preso ao objeto, que é como um fantasma que se instala no ego, um objeto que não pode ser revelado pois também sua ausência o seria, estabelecendo uma relação pelo interdito e pelo inacessível. A partir dessas considerações, o trauma vivido por Schneck parece desencadear a incorporação fantasiosa do objeto perdido:

Mas isso retorna. Sem me avisar, você bate à porta. Não quero escutar. Não me sinto culpada, só um pouco triste. Nós crescemos juntos. Você parece se afastar de mim. Não te apresentarei seu irmão mais novo. Um bebê perfeito, que quase nunca chora, ri o tempo todo, tem os olhos azuis. Minha mãe, sua avó, chama-o “meu amorzinho” enquanto para você, ela nunca teve um apelido. Ela nunca evocou você, nem uma vez sequer. Para ela, você nunca existiu. Além do mais, você não tem nome. Eu nunca busquei um. (...)  
Sua avó morreu também. Ninguém te avisa. Imagino que você fica triste de não tê-la conhecido, triste para mim. Você é o único que intuiu meu desespero, minha solidão, o único que vê o bravo soldado sorridente que sou, escondendo tão bem suas fissuras. E você, você é um morto a mais ou um morto a menos? Não, você não é um morto a mais. Você é o ausente. (SCHNECK, 2015, p. 88-89)

Na narrativa, ela conversa com o filho não nascido, personificando o feto e oferecendo-lhe um futuro no passado em que ficou preso e do qual ela também não parece ter se desligado imediatamente. Ela identifica-o à falta, referindo-se repetidamente a ele como o ausente, aquele que não está lá mas com quem fala, que ao mesmo tempo que a acompanha opera o movimento constante de retorno, o que sugere que a interrupção da gestação simboliza também o nascimento e a incorporação dessa ausência.

A experiência traumática é vista por Schneck, igualmente, como uma forma de iniciação, atribuindo, como Ernaux, um status de provação e sacrifício ao acontecimento.



Schneck encerra a narrativa se dirigindo mais uma vez ao filho não nascido, esse que ela chama de “bebê do inverno”: “Sua ausência me permitiu ser a mulher livre que sou hoje” (SCHNECK, 2015, p. 91). Tal frase parece indicar uma aceitação do acontecimento e mesmo da ausência, após ter enfrentando a vergonha e o indizível do trauma, buscando transportar para a linguagem o que simbolizou para ele o aborto e o sentimento de perda desencadeado.

Segundo Cathy Caruth (1995), ser traumatizado é também ser possuído por uma imagem ou acontecimento. A representação do trauma é, portanto, essa necessidade impossível de representação, pois o sujeito precisa se submergir na experiência traumática para que possa dela sair completamente, por ajudar a vítima a exercer um maior controle sobre suas lembranças e a reestabelecer sua ligação com a humanidade. Nessas duas narrativas, apesar de os processos traumáticos representados se unirem no que tange ao aborto, a representação da experiência e a imersão nela indicam as diferenças das vivências. Ernaux, como vimos, parece buscar um texto capaz de mergulhar o leitor na violência vivida, compartilhando em detalhes a brutalidade da experiência e quase obsessivamente voltando, em outras obras, ao momento e lugar que marcaram para ela a violência. O aborto narrado por Schneck, por sua vez, não foi “o resultado de horas cruéis, de maus-tratos, de sangue, de medo, de humilhação, de desprezo” (SCHNECK, 2015, p. 90), mas tampouco foi uma experiência banal ou confortável, atingindo, ainda que ao seu modo, também o status de “experiência humana total”. Ela não manifesta culpa em relação a sua escolha e declara desde o início da narrativa escrever para que o direito a um aborto seguro nunca seja ameaçado, porém seu texto permite que mesmo aqueles que nunca vivenciarão isso voltem o olhar para como, ainda assim, se trata de uma experiência inesquecível que destaca a relação da mulher com a maternidade justamente a partir de seu fracasso voluntário.

A narratização dessas experiências que resistem à representação parecem agir de modo a transformar a relação com o vivido, neutralizando-o. A escrita permite, então, que as autoras voltem às violências, físicas ou psíquicas, vividas para torna-las comunicáveis, num movimento de reconfiguração que gera um deslocamento do papel apenas de vítima, tornando-se também agentes de sua própria história e formação. A análise cruzada das duas obras leva a pensar, igualmente, o que resta após a legalização do aborto, ao operarem uma quebra do não-dito e socializarem essas vivências silenciadas, o que parece

funcionar como uma expiação não apenas individual, mas dessa ferida compartilhada por diferentes mulheres.

### Referências bibliográficas

ABRAHAM, Nicolas e TOROK, Maria, Mourning or Melancholia: introjection versus incorporation. In: \_\_\_\_\_. *The Shell and The Kernel: Renewals and Psychoanalysis*. Trad. Nicholas T. Rand. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.

CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore e Londres : The Johns Hopkins University Press, 1996.

ENDO, Paulo. “Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento”. *Revista USP*, São Paulo, n 98, p. 41-50, Junho/Julho/Agosto 2013.

ERNAUX, Annie. *Écrire la vie*. Paris: Gallimard, 2011.

FELMAN, Shoshana, « Education and Crisis : Or the Vicissitudes of Teaching », dans *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, dirigé par Shoshana Felman et Dori Laub, New York et Londres, Routledge, 1992, p. 1-56.


FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013.

GAILLARD, Georges, « Traumatisme, solitude et auto-engendrement. Annie Ernaux: *L'événement* », em *Filigrane*, vol. 15, no 1 (printemps 2006), p. 67-86.

HAVERCROFT, Brabara. Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel, *Cahier du CERACC Université de Toronto*, n. 5, p. 20-34, 2012.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne. *Imaginaires de la filiation*: Héritage, 2013.

MONTÉMONT, Véronique. Avorter: scandale. In: FORT, Pierre-Louis e HOUDART-MEROT, Violaine. *Annie Ernaux: Un engagement d'écriture*. Paris : Presses Sorbone Nouvelle, 2015, p. 27-37.



NAUROY, Amaury. Éditorial. *Tra-jectoires n°3*. Dossier Annie Eranux/Alber Memmie, 2006, p. 11-20.

PARENT, Anne-Martine, *Paroles spectrales, lectures hantées. Médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, agosto 2006.

SCHNECK, Colombe. *L'incroyable monsieur Schneck*. Paris: Point, 2007.

\_\_\_\_\_. *La réparation*. Paris: Grasset, 2012.

\_\_\_\_\_. *Dix-sept ans*. Paris: Grasset, 2015.



**EU, TU E NÓS: QUESTÕES IDENTITÁRIAS E LITERÁRIAS EM A  
QUEDA DO CÉU: PALAVRAS DE UM XAMÃ YANOMAMI**

Juliana Almeida Salles<sup>1</sup> (UFRJ)

**Resumo:** O presente trabalho, uma vertente de minha pesquisa de doutorado, busca analisar questões identitárias e de gênero literário no relato de vida indígena *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Por se tratar do relato do xamã Kopenawa, a obra possui particularidades que me levam a discutir um dos eixos de minha pesquisa: o gênero em que esta obra se insere. A difícil compreensão e conceptualização do gênero provém da inovação na relação entre aquele cuja vida é contada e aquele que a escreve. **Palavras-chave:** Literatura indígena; escrita de si; alteridade; A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.


O relacionamento entre *eu* e *outros* parece ser marcado por uma hierarquia implícita na qual aqueles são valorizados e favorecidos biológica, social e culturalmente em detrimento destes. O *outro*, em termos gerais, é alguém concebido separadamente do *eu* e cuja existência é crucial para a definição do que seria “normal” (ASHCROFT *et al.*, 2009, p. 154). Porém, no campo dos estudos pós-coloniais, o *outro* implicitamente trata da primazia e naturalidade do *eu*, e, conseqüentemente, de sua cultura e visão de mundo “privilegiadas” (ASHCROFT *et al.*, 2009, p. 155). Contudo, quando o indivíduo comumente tido como *outro* ocupa o posto tradicionalmente destinado ao *eu*, é possível perceber que tal dicotomia é um construto discursivo.

A produção do discurso em toda sociedade, é “ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm como função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade” (FOUCAULT, 2011, p. 9). Visto como um discurso produzido, o *outro* e tudo o que a este se refere foram criados e utilizados como instrumentos para atender necessidades diversas.

Já no século XV, o discurso de Cristóvão Colombo refere-se a indígenas americanos como canibais. A fim de justificar sua incumbência de levar o “melhor” do mundo civilizado aos povos bárbaros, os colonizadores, convenientemente, disseminaram a imagem do índio selvagem, ignorante e preguiçoso. Calcado numa espécie de “destino manifesto” europeu, a concepção dos que chegavam à América foi inculcada no ideário

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura na UFRJ, mestra em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ (2014) e graduada em Letras (Inglês/Literaturas) pela UERJ (2011). E-mail: juliana.salles18@gmail.com.




da população do velho continente com o intuito maior de legitimar a violenta repressão e extermínio destes *outros* durante o processo de colonização nas Américas.

Carmen Nocentelli-Truet (1999) faz uma breve análise do discurso canibal no século XVI e assegura que autores como Peter Martyr, Francisco López de Gómara, e posteriormente, Jean de Léry e Michel de Montaigne contribuíram para esta missão civilizatória europeia. Nocentelli-Truet parte da análise do discurso canibal para investigar como seu emprego pôde afetar/distorcer identidades comunais – sobretudo junto aos *Caribs* e Tupinambás, dois grupos americanos que possuíam práticas antropofágicas.

Os objetos de análise do discurso canibal do século XVI foram dos franceses Jean de Léry, *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil* (1578), e de Michel de Montaigne, “*Des Cannibales*” (1580). Apesar de ambos os textos trazerem representações da cultura indígena, Nocentelli-Truet esclarece que estes dois autores estão profundamente preocupados com a política francesa de sua época, e não com tipo algum de sensibilidade proto-antropológica. Montaigne, por exemplo, apropriou-se do tropo canibal, que foi prontamente transformado em instrumento ideológico a serviço da ideia emergente de estado-nação secular – uma vez que promovia a revisão do conceito de nacionalidade e afiliação religiosa, consequentemente separando estas duas esferas (cf. NOCENTELLI-TRUET, 1999, p. 95). Após infinitas especulações e acusações contra os canibais e sua identidade, Montaigne consegue agregar um novo sentido ao tropo canibal através de sua versão de um canto entoado pelas vítimas dos indígenas antropófagos – cujas práticas eram anteriormente vistas como ritualizadas e exógenas –, transmutando e condenando os nativo-americanos perante a sociedade europeia. O canto deixaria implícito que inimigos das tribos, ao serem ingeridos, levariam consigo restos de indígenas consumidos anteriormente após serem vencidos em batalhas. Portanto, deglutir a vítima não seria simplesmente um ritual, e sim um ato canibal, já que ao ingerir o inimigo, necessariamente, o indígena ingeriria também um dos seus.

Pelo menos desde o século XV, o discurso canibal vem sendo manipulado, ratificando simbolicamente que o *outro* é, de fato, bastante diferente do *eu* e portador de características outras que se assemelham e distanciam deste *eu*, conforme convém aos que detém o poder. Foucault assevera que o discurso que zela pela verdade não é mais o desejável, pois não está necessariamente ligado aos que exercem o poder (cf.



FOUCAULT, 2011, p. 8-9). Ditado pelos poderosos, o discurso canibal criou raízes profundas na cultura Ocidental.

Nos dias atuais, a separação *eu* e *outro*, longe de estar extinta, ocorre de maneiras diferentes e em diversos contextos. Já no século XXI, o ativista e xamã yanomami Davi Kopenawa e o etnólogo francês Bruce Albert subvertem a concepção ocidental de *eus* e *outros*, uma vez que, em sua obra, um eu-indígena conta sua história, que apesar de narrada em primeira pessoa, esconde um redator, um outro eu (branco não-indígena). No relato de vida de Kopenawa, *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), o indígena, comumente concebido sob o discurso canibal, toma a palavra e fala de seu povo para alertar as pessoas de que as profecias yanomami podem, de fato, se tornar realidade.

### **A identidade indígena e o *outro***


Ao considerar a identidade do *eu* impresso nas páginas de *A queda do céu*, percebe-se sua peculiaridade. Diferentemente do sujeito do iluminismo, de Stuart Hall – cuja identidade era una e fixa (cf. HALL, 2006) –, a representação de Kopenawa sofre influências e transforma-se ao longo da obra. Assim como o sujeito pós-moderno, este indivíduo mostra-se como uma “celebração móvel” (HALL, 2006, p. 13), assumindo diferentes identidades em diferentes momentos, sendo confrontado por uma multiplicidade desconcertante de possibilidades com as quais poderia identificar-se ao longo de sua existência.

Hall aponta que já na modernidade tardia, havia evidência do que viria a acontecer na pós-modernidade. O dito “deslocamento” (HALL, 2006, p. 34) do sujeito ocorre, segundo o teórico jamaicano, devido a influências de avanços na teoria social e ciências humanas na segunda metade do século XX. O pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud, os trabalhos do linguista Ferdinand Saussure e do filósofo francês Michel Foucault, assim como o impacto do feminismo são fatores cruciais para esta mudança de paradigma. A identidade pós-moderna, portanto, parece ser a que melhor representa a individualidade de Davi Kopenawa.

O xamã não possui apenas uma identidade indígena yanomami fixa e imutável, mas transita pela cultura branca<sup>2</sup> e apresenta diferentes facetas de seu *eu* quando necessário. O seu nome é um exemplo bastante representativo destas influências:

---

<sup>2</sup> Aqui o termo *branca(o)* refere-se àqueles não-indígenas, e não simplesmente a uma classificação racial.



[A] gente de *Teosi*<sup>3</sup>. Foram eles que me nomearam “Davi”, antes mesmo de meus familiares me darem um apelido, conforme o costume dos nossos antigos. Os brancos me disseram que esse nome vinha de peles de imagens em que estão desenhadas as palavras de *Teosi*. É um nome claro, que não se pode maltratar. Fiquei com ele desde então. [...] Meu último nome, Kopenawa, veio a mim muito mais tarde, quando me tornei mesmo um homem. Esse é um verdadeiro nome yanomami (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 70-1, grifos dos autores).


Percebe-se, portanto, a confluência de culturas em um só indivíduo: Davi Kopenawa leva consigo um nome não-pertencente à sua cultura e outro que corresponde intrinsecamente a ela, ou seja, um nome não-indígena e um yanomami.

Não apenas o nome do xamã serve para caracterizá-lo. Ser capaz de transitar tanto pela cultura branca quanto pela indígena (e traduzi-las) também é bastante significativo. Davi Kopenawa, ainda jovem, tornou-se intérprete da Funai – o que lhe atribuiu não só o prestígio esperado para sua futura função de xamã perante o grupo, mas também uma posição estratégica na perspectiva de seu sogro, Lourival. Para evitar que seu povo sofresse ainda mais com os desmandos de chefes do posto da Funai mais próximo, Lourival utilizava o conhecimento de Kopenawa para diminuir a prepotência daqueles que vinham administrar esta agência. Como resultado desta estratégia, Kopenawa garantia aos yanomami vantagens materiais sem que precisassem submeter-se a administradores inconsequentes. Por ser capaz de se mover entre culturas, isto é, por ser um indivíduo que tenha sido deslocado geograficamente – e, por isso, apto a transpor fronteiras culturais –, por ter aprendido a falar ao menos duas línguas e habitar ao menos duas culturas, Kopenawa pode ser considerado um “homem traduzido” (HALL, 2006, p. 89).

Em *A Queda do Céu*, é possível encontrar a seguinte definição: “‘Yanomami’ é uma simplificação do etnônimo *Yanomami tēpē* (que significa “humanos”), utilizado como autodesignação pelos membros do ramo ocidental desse grupo ameríndio” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 553). A partir desta explicação, podemos perceber que os Yanomami ocidentais não se declaram outros, diferentes, selvagens. Pelo contrário, a acepção da palavra atesta sua autodenominação como seres humanos,

---

<sup>3</sup> *Teosi* refere-se a Deus, portanto “gente de Deus”, mais especificamente, os missionários.



entendendo que compartilham das mesmas características de outros povos, sejam eles compostos de indivíduos indígenas ou não-indígenas.

Ademais, com base em seus mitos de criação, os Yanomami ampliam sua noção do que é humano (e indiretamente desvelam a limitada compreensão dessa palavra pela cultura branca) ao compreenderem os animais como tais:


No entanto, no primeiro tempo, todos fazíamos parte da mesma gente. As antas, os queixadas e as araras que caçamos na floresta também eram humanos. É por isso que hoje continuamos a ser os mesmos que aqueles que chamamos de caça, *yaro pë*. [...] Apesar disso, aos olhos deles [as caças], continuamos sendo dos deles. Embora sejamos humanos, eles nos chamam pelo mesmo nome que dão a si mesmos. Por isso acho que nosso interior é igual ao da caça, mesmo se atribuímos a nós mesmos o nome de humanos, fingindo sê-lo. Já os animais nos consideram seus semelhantes que moram em casas, ao passo que eles se veem gente da floresta. Por isso dizem de nós que somos ‘humanos caça moradores de casa’! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 473)

Para os Yanomami, o fato de ser animal não faz dele uma criatura diferente, tampouco outra. Seus mitos de criação revelam uma forte interdependência entre todos os elementos da natureza, sejam estes humanos, animais, recursos naturais ou plantas. Desta forma, para este povo, não só os animais, mas também a água e a floresta têm vida: “A floresta está viva, e é daí que vem sua beleza. Ela parece sempre nova e úmida, não é? [...] [A] água também está viva. É verdade. Se a floresta estivesse morta, nós também estaríamos, tanto quanto ela! Ao contrário, ela está bem viva” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 468). Todos os componentes da natureza, neste sentido, compartilham atributos, e são tão humanos quanto nós mulheres e homens.

Ainda que tudo o que compõe a natureza seja categorizado, segundo os Yanomami, como humano, os brancos particularmente são compreendidos como “outra gente” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 386), outros humanos: eles não entendem as palavras de *Omama*<sup>4</sup>, pois só sabem fabricar máquinas, papel e gravadores (cf. KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 201); e são um povo que tem “paixão pela mercadoria” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 406). *A Queda do Céu*, ao tratar dos mitos de criação yanomami, faz referência à criação dos brancos como sendo à parte e posterior à das criaturas da floresta. Diferentemente dos indígenas, os brancos são aqueles diferentes por

---

<sup>4</sup> Demiurgo yanomami.



suas ideias e práticas: “Esses brancos só pensam em cobrir a terra com seus desenhos, para fatiá-la e acabar nos dando apenas uns poucos pedaços, cercados por garimpos e plantações. Depois disso, satisfeitos, vão declarar: ‘Eis sua terra. Fiquem satisfeitos, nós a estamos dando a vocês!’” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 328). O principal argumento do relato de Kopenawa<sup>5</sup>, inclusive, é que os homens brancos estão destruindo tudo aquilo que ainda vive.

Apesar de poder ser concebido como um indivíduo, o eu da narrativa, por conta dos costumes de seu povo, entende que toda forma de vida na natureza é interligada e interdependente: a existência de um ser vivo depende da existência de outro(s). Esse compromisso identitário problematiza a discussão da individualidade deste eu, principalmente porque o relato de sua vida está submetido a um outro indivíduo – o redator, Bruce Albert.

### **Identidade e gênero literário**

Quanto ao gênero no qual se encaixa, *A queda do céu* é um livro de difícil conceptualização. O etnólogo franco-marroquino Bruce Albert, o redator, atesta que o livro é “ao mesmo tempo relato de vida, autoetnografia e manifesto cosmopolítico” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 45). A obra une uma breve síntese a respeito dos yanomami que habitam o Brasil, seguida da biografia de Davi Kopenawa, “autor das palavras que constituem fonte viva deste livro, bem como algo do percurso do autor destas linhas, que buscou restituir seu saber e o sabor em forma escrita” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 43-4). Esta colaboração especial é acrescida de um prefácio, de Eduardo Viveiros de Castro, dois prólogos e dois posfácios de ambos os autores (o das palavras e o das linhas) que contribuem bastante para o entendimento inicial sobre o teor de especificidade que engloba a obra: as palavras do xamã Kopenawa foram gravadas e, posteriormente reproduzidas, coletadas e transcritas na língua yanomami. Bruce Albert, reordenou o relato e finalmente escreveu-o em francês.

Apesar da dinâmica gravação-transcrição-tradução, Albert afirma que *A queda do céu* não é uma etnobiografia. Por não ter sido uma obra motivada e remodelada por um “redator fantasma” seguindo seu projeto documental (cf. KOPENAWA;

---

<sup>5</sup> A principal questão deste relato é a iminente queda do céu. Isto acontecerá porque a natureza entrará em colapso após exploração irresponsável de seus bens pelos não-indígenas.

ALBERT, 2015, p. 50), a obra não se encaixa em moldes de gênero tradicionais. Nem nos cânones autobiográficos ocidentais nem nos yanomami<sup>6</sup> encontra-se tal particularidade, pois:


Os relatos dos episódios cruciais de sua vida mesclam inextricavelmente história pessoal e destino coletivo. Ele [Davi Kopenawa] se expressa por intermédio de uma imbricação complexa de gêneros: mitos e narrativas de sonho, visões e profecias xamânicas, falas reportadas e exortações políticas, autoetnografia e antropologia simétrica. Além disso, este livro nasceu de um projeto de colaboração situado na interseção, imprevisível e frágil, de dois universos culturais. Sua produção, oral e escrita, foi portanto constantemente atravessada pelas visadas discursivas cruzadas de seus autores, um xamã yanomami versado no mundo dos brancos e um etnógrafo com longa familiaridade com o de seus anfitriões (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 50-1).

Ao invés de dar forma a uma mera tradução permeada por comentários linguísticos e etnográficos, Bruce Albert, no *postscriptum* intitulado “Quando eu é um outro (e vice-versa)”, declara que o caráter do relato e do relacionamento com o xamã forçaram a narrativa a rumar de maneira diferente (cf. KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 536). E quanto à sua posição na narrativa, o etnólogo alega ter visado a posição de “‘redator discreto’ mais do que ausente” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 536), sem que isso apagasse a mediação entre as duas partes envolvidas. De fato, ao longo da narrativa, percebe-se a presença clara de um só “eu” – Davi Kopenawa: “Eu sonhava sem parar naquela época, por isso me tornei bom caçador. Agora, já não sou tão bom. Trabalhei demais com os brancos na floresta e eles me fizeram comer minhas próprias presas muitas vezes. Isso me fez perder a habilidade na caça” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 99). Apesar do desejo de discrição de Albert afastar *A queda do céu* do gênero etnográfico tradicional, a existência de peritexto, que explica e detalha a experiência pessoal e profissional de Albert, faz com que a obra se aproxime dessa tradição.

O “eu” que perpassa a narrativa do xamã yanomami remete claramente a Kopenawa, à sua vida e suas experiências. Mas mesmo tendo alegado ser discreto,

---

<sup>6</sup> Os cânones autobiográficos yanomami, segundo Bruce Albert, compor-se-ia basicamente de relatos de vocação xamânica ou narrativas de itinerários migratórios (cf. KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 610).



Albert defende que ele também está incluído no pronome. Segundo o etnólogo, há um empenho para que os dois tornem-se um só dentro da obra, de forma colaborativa, o que desconstrói o significado tradicional do vocábulo “eu”. A partir desta linha de pensamento, o redator prossegue defendendo que:

[...] seria também possível argumentar que a desconfiança em relação ao duplo “eu” das heterobiografias na primeira pessoa não passa de um falso problema, já que pressupõe uma ilusória possibilidade de total transparência entre o “eu” narrador e o “eu” redator. Ora, tal coincidência não se verifica nem mesmo nas autobiografias *stricto sensu*, em que o “eu” da memória a respeito de quem se escreve sempre estarão inevitavelmente dissociados. De modo que o relato de vida, em colaboração ou não, sempre implica uma certa multiplicidade de “eus”, pois, como sublinha com muita justeza Philippe Lejeune, “quem escreve é sempre muitos, mesmo sozinho, mesmo que escreva a respeito da própria vida (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 538).

A partir daí, pode-se atribuir ao pronome de primeira pessoa múltiplas facetas. No relato de vida do xamã, a cada aparição do vocábulo, haveria mais que dois autores incutidos, haveria também múltiplos outros que habitariam cada um deles.


Esta ressignificação do “eu” na narrativa possui também um outro lado: o “eu” indígena. Davi Kopenawa possui experiência no trato com os brancos e com sua cultura. Nesta convergência de influências culturais, o indígena trata de si, trazendo relatos de sua infância, adolescência e vida adulta conforme esperado em um relato de vida. Porém, também – e principalmente – trata da ecologia<sup>7</sup> sob a perspectiva xamânica e política. Para Kopenawa, *Omama* foi o real criador da ideia de ecologia, pois ensinou suas criaturas a viver na floresta sem destruí-la (cf. KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 480). Os humanos, os animais, os *xapiri*<sup>8</sup> e todo o resto que existe na floresta nasceram e cresceram na ecologia, mas os brancos parecem só ter entendido seu significado quando já haviam devastado parte dela. E então, passaram a utilizar o termo. Além das referências pessoais esperadas para uma obra como esta, o saber cosmológico do xamã – assim como sua identificação com o meio-ambiente – também estaria incluído em cada aparição do pronome de primeira pessoa.

---

<sup>7</sup> Na língua yanomami, *ekoroxia*.

<sup>8</sup> Os *xapiri* seriam espíritos.






Albert acrescenta a presença de duas outras vozes por trás deste narrador: os mestres de Kopenawa. Além de serem personagens do relato da vida do indígena, tanto seu padrasto quanto seu sogro foram figuras paternas e mentores do narrador. O primeiro, um suplente de seu pai, foi o primeiro a reconhecer e a incentivar a vocação xamânica do jovem Kopenawa:

No dia seguinte, perguntava a meu padrasto: “De quem é a casa debaixo do rio que eu vi no meu sono? Era tão bonita, gostaria de ter ficado admirando-a por mais tempo”. Ele então me explicava com gentileza: “Você foi à casa onde o sogro de *Omama* vive com os espíritos peixe, os espíritos jacaré e os espíritos sucuri. Os *xapiri* estão começando a querê-lo de verdade. Mais tarde, quando você se tornar adolescente, se quiser conhecer o poder da *yãkoana*, abrirei de verdade os caminhos deles para você” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 93).

O segundo, pai de sua esposa, mostra-se crucial para a formação do xamã Kopenawa – principalmente por causa da orientação dada para que o genro concebesse toda a sua posição xamânica perante o mundo dos brancos. A importância deste mentor em especial é tão grande que há, na seção de fotografias na parte central de *A queda do céu*, uma página inteira dedicada à imagem do grande homem da comunidade de *Watoriki*. Apenas após a imagem do sogro é que há fotografias do próprio Davi Kopenawa.

Além da multivocalidade do “eu” na narrativa, outra diferença cultural que também contribui para a difícil conceptualização de gênero, é a concepção yanomami da primazia da palavra falada. Diferentemente da cultura branca ocidental, os yanomami prezam a fala em detrimento da escrita, e a perenidade, para este povo, encontra-se não na escrita, mas na fala: nas histórias, mitos e ensinamentos transmitidos oralmente. Além disso, o aspecto perene da oralidade mantém-se nos próprios ensinamentos:

As palavras dos *xapiri* são tão incontáveis quanto eles mesmos, e nós as transmitimos entre nós desde que *Omama* criou os habitantes da floresta. Antigamente, eram meus pais e avós que as possuíam. Eu as escutei durante toda a infância e hoje, tendo me tornado xamã, é minha vez de fazê-las crescer em mim. Mais tarde, vou dá-las a meus filhos, se quiserem, e eles vão continuar fazendo o mesmo depois que eu morrer. Desse modo, as palavras dos *xapiri*



não param de se renovar e não podem ser esquecidas. Só fazem aumentar de xamã em xamã. Sua história não tem fim. Seguimos hoje o que *Omama* ensinou a nossos antepassados no primeiro tempo. Suas palavras e a dos espíritos que ele nos deixou continuam conosco. Elas vêm de uma era muito remota, mas nunca morrem. Ao contrário, crescem e vão se fixando uma atrás da outra dentro de nós, de modo que não temos necessidade de desenhá-las para lembra-las. Seu papel é o nosso pensamento, que desde tempos muito antigos se tornou extenso como um grande livro que nunca acaba (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 508).


E é na propagação destas histórias que se dá a “História tradicional” yanomami e a consolidação de sua cultura.

A escrita, mesmo sendo desnecessária para os yanomami, é a motivação principal de Davi Kopenawa para este relato. Tanto no prólogo de Albert quanto no de Kopenawa, pode-se ler que, por ser “versado na cultura branca” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 51), o autor das palavras desejava que a escrita ocorresse de modo a alcançar o maior número de pessoas possível. O prólogo de Bruce Albert menciona a motivação do seu companheiro:

Num momento crítico de sua vida e da existência de seu povo, Davi Kopenawa resolveu, em função de meu envolvimento intelectual e político junto aos Yanomami, confiar-me suas palavras. Pediu-me que as pusesse por escrito para que encontrassem um caminho e um público longe da floresta. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 51).

Kopenawa, no prólogo subsequente, intitulado “Palavras dadas”, apenas ratifica a fala do etnólogo: “Você desenhou e fixou essas palavras em pele de papel, como pedi. Elas partiram, afastaram-se de mim. Agora desejo que elas se dividam e se espalhem bem longe, para serem realmente ouvidas” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 64).

Para fazer suas palavras chegarem aos não-indígenas, Kopenawa utiliza seus conhecimentos sobre o mundo dos brancos para atingir seus objetivos. Apesar de alegar que apenas as palavras de *Omama* deixam-se ouvir claramente, o xamã aprendeu um pouco da língua do branco, ou como ele mesmo coloca, aprendeu a “imitar” (cf. KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 288) a fala dos brancos. Devido às suas viagens para fora da floresta, Kopenawa foi capaz de pensar sobre a situação dos indígenas e em como chegar até o povo que possui palavras sobre *Teosi*, sobre



as mercadorias, mas não são tão sábios quanto julgam ser – tanto que estão destruindo recursos naturais (cf. KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 509). Para tal, o xamã percebeu a perenidade da escrita (cf. BENNINGTON, 1996, p. 44) e sua inumanidade (cf. BENNINGTON, 1996, p. 47):

Muito tempo depois de eu já ter deixado de existir, elas continuarão tão novas e fortes como agora. São essas palavras que pedi para você fixar nesse papel, para dá-las aos brancos que quiserem conhecer seu desenho. Quem sabe assim eles finalmente darão ouvidos ao que dizem os habitantes da floresta, e começarão a pensar com mais retidão a seu respeito? (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 64-6)


*A queda do céu* é uma obra de autoria dupla, de caráter autobiográfico, mas de difícil definição. Independente do gênero ao qual pertence, o autor das palavras demonstra apoiar e concordar com o resultado da escrita pelo outro autor: Kopenawa entrega a palavra para ser escrita e passada adiante por Albert. A peculiaridade dos “eus” que compõem as narrativas também contribui para a desconstrução de padrões tradicionais: Kopenawa traz uma bagagem muito mais ampla de ecologia e da coletividade de seu povo. *A queda do céu*, conforme afirma Claude Lévi-Strauss na epígrafe, é baseada nos termos de uma “metafísica que não é a nossa”, desconstruindo concepções do mundo não-indígena, como as de gênero literário e a de individualidade. Os cânones autobiográfico e etnográfico parecem não comportar todas as peculiaridades do relato de Kopenawa, e, uma das razões para esta indefinição é a noção de indivíduo indígena.

## Referências

ASHCROFT, Bill, *et al.* *Post-colonial studies: the key concepts*. Nova Iorque: Routledge, 2007.

BENNINGTON, Geoffrey. *DerridaBase*. Em: BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. P. 11-217.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.



HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NOCENTELLI-TRUET, Carmen. “*Consuming Cannibals: Léry, Montaigne, and Communal Identities in Sixteenth-Century France*”. Em: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (eds.). *Anthropophagy today? Antropofagia hoje? ?Antropofagía Hoy? Antropofagia oggi? Nuevo Texto Crítico*, Ano XII, Número 23/24, Janeiro-Dezembro 1999, p. 93-114.

## POESIA CONTEMPORÂNEA AFRO-BRASILEIRA: ROMPENDO COM OS MECANISMOS DE SILENCIAMENTO E ESQUECIMENTO.

Juliana Cristina Costa (UFJF)<sup>1</sup>

### Resumo:

Este artigo busca de modo panorâmico analisar a poesia de três poetisas contemporâneas - Jenyffer Nascimento, Cristiane Sobral e Débora Garcia - em prol de evidenciar como o texto literário realiza um enfrentamento ideológico dos mecanismos de silenciamento e esquecimento.

**Palavras-chave:** Literatura negra contemporânea; ideologia; mulheres negras.


A literatura é um espaço simbólico onde transitam formações ideológicas que fomentam o imaginário social. Através da historiografia literária brasileira é possível perceber que por muito tempo o controle do imaginário esteve nas mãos de grupos hegemônicos. A ideologia dominante de acordo com o tempo e a sociedade em que o texto literário foi construído pode ser percebida na linguagem, pois o escritor enquanto sujeito não vive apartado das influências ideológicas da esfera social, sendo possível pelo texto literário contestá-las ou “reproduzi-las”.

O crítico literário Edward Said em *Cultura e Imperialismo* (1995) considera que a literatura não pode ser isolada da sociedade e nem da história, portanto Said possibilita considerar que há uma relação dialética entre literatura, sociedade e história. A literatura afro-brasileira contemporânea desempenha uma função política concomitante com o trabalho estético. Em *Poesia negra no modernismo brasileiro* (2003) a crítica literária Benedita Gouveia Damasceno manifesta também acerca da literatura, a considerando “como parte representativa do processo histórico global da sociedade, enquanto traduz, de forma mais ou menos sutil, as manifestações sociais” (op. cit, p.17). Tanto Said como Gouveia compreendem o texto literário em uma perspectiva sócio-histórica e como sendo influenciado pelas mudanças sociais e políticas.

Na escrita da maioria das escritoras negras observa-se a reivindicação ao direito a voz, sendo a fala a possibilidade de ser e existir socialmente, o que corrobora com o que expressou Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008): “Falar é existir absolutamente para o outro”, sendo assim, ao expressarem suas vivências e as situações

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos literários na Universidade Federal de Juiz de Fora, graduada em Letras/Literaturas pela Universidade Federal de Viçosa. Contato: [jucostalettras@gmail.com](mailto:jucostalettras@gmail.com)



que envolvem os sujeitos negros, permitem visibilizar as consequências históricas da desigualdade racial e também romper com o processo de silenciamento que o racismo instaura sutilmente na sociedade brasileira. Ao remeterem nas tessituras poéticas questões referentes ao passado colonial cujas concepções ideológicas ainda são manifestadas nas interações sociais do presente, trazem a possibilidade da leitura do presente mediante o questionamento desse passado que ainda não se extinguiu no imaginário social.


O escritor e crítico literário Luiz Silva Cuti manifesta em *Literatura negro-brasileira* (2010) que a literatura precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado. Sobre o termo “afro” usado para designar a literatura negra expressa que

Atrélar a literatura negro-brasileira à literatura africana teria um efeito de referendar o não questionamento da realidade brasileira por esta última. A literatura africana não combate o racismo brasileiro. E não se assume como negra. Ainda a continentalização africana da literatura é um processo desigual se compararmos com outros continentes. Países com sua singularidade estético-literária são colocados sobre um mesmo rótulo. (CUTI, 2010, p.36)

A preferência pelo termo “afro” evidencia a incapacidade social de suportar o peso semântico e histórico da palavra “negro”. Embora o movimento negro busque constantemente a ressignificação positiva do termo, o termo “afro” surge como um eufemismo e até mesmo ocultamento dos sentidos por detrás do termo “negro” que evidencia a culpabilidade social do branco na desigualdade social. A literatura hegemônica é branca, entretanto o adjetivo racial não é utilizado, pois a ordem brancocêntrica busca naturalizar uma identidade racial, a branca, como sendo referencial do humano e da normalidade.

Através da poesia das escritoras contemporâneas: Cristiane Sobral, Débora Garcia e Jennifer Nascimento este artigo visa apresentar de modo panorâmico como se dá a construção poética como combate do silenciamento e do esquecimento da condição social do negro na sociedade brasileira.

Em *Terra Fértil* (2014) no poema “Douglas, Amarildo e Cláudia”, a escritora Jenyffer Nascimento expressa acerca do genocídio negro, através do discurso poético realiza uma humanização das vítimas que normalmente são escondidas pelos números das estatísticas. Neste poema narrativo é criada as vidas de Douglas Rodrigues, 17 anos,




morto em 2013; de Amarildo Dias de Souza, 47 anos, morto e o corpo desaparecido, também em 2013 e de Cláudia Silva Ferreira, 38 anos, morta em 2014. A continuidade poética diante da realidade promove a reflexão do leitor, na primeira estrofe expressa acerca de Douglas, um jogo do que poderia ter sido e o que é. A construção poética ainda denuncia a educação pública e o pouco acesso de alunos negros no ensino superior e a violência policial. O último verso do poema reproduz as últimas palavras de Douglas e direciona a pergunta ao leitor: “Por que o senhor atirou em mim?”.

Na segunda estrofe do poema se faz referência a Amarildo enfatizando o fato do mesmo ter sido pai, denunciando a condição trabalhista quase escravocrata que o mesmo era submetido e sobre a possibilidade se caso estivesse vivo de gozar de um outro emprego e também fala da repercussão mundial do seu desaparecimento. Na última estrofe se fala sobre Cláudia, apresentando-a como tia e como trabalhadora, também enquanto denúncia, evidenciando que desde a escravidão os serviços subalternizados são ocupados por pessoas negras e falando sobre a violência policial que atingem a população negra, mas que não promove a comoção social. E o último verso “Isto não é um poema”, negando o caráter poético do texto, de modo metalinguístico coloca em questão o que de fato constitui um poema ou não, se ao falar de coisas tão reais o texto que escreve se encaixaria como poema em sua qualidade de ficcional? Mesmo recriando uma continuidade do que foi interrompido pela violência policial.

Outro poema de Jenyffer Nascimento presente no mesmo livro é “O grito”, na primeira estrofe é apresentado

Tenho um grito entalado na garganta  
Um grito longo, fino, estridente  
Um grito dolorido, abafado  
Um grito de mulher. (NASCIMENTO, 2014, p.28)

Nos versos acima, se percebe a referência ao silenciamento, “grito entalado” e “abafado” e também a associação deste grito ao gênero feminino. Na segunda estrofe pode se depara com a indagação “Feminismo?” e também a referência de que mesmo para quem desconhece o que seja o feminismo o “grito”, o protesto feminino, sempre existiu. As questões que envolvem a violência de gênero também aparecem no poema como também a crítica ao papel normalmente associada a mulher:



Então é só isso?  
Criar os filhos  
Cuidar da casa  
E servir o meu sexo numa bandeja  
Sempre que o outro quiser? (NASCIMENTO, 2014, p.28)

De maneira retórica é manifestado um questionamento do padrão de feminilidade imposto pautado na submissão. Ao longo pode se observa uma crítica contundente a desigualdade de gênero e na última estrofe é manifesta a liberação do grito como a autonomia da mulher sobre o seu próprio corpo.

Em *Não vou mais lavar os pratos (2016)* no poema “ Heroína crespa” a escritora Cristiane Sobral expressa acerca das ideologias brancocêntricas por trás dos padrões de beleza, também fala da resistência estético-corporal e política. Na primeira estrofe expressa

A cada dia  
Luto pela minha raiz  
Sou rebelde e estou em extinção  
Minha bandeira é crespa (SOBRAL, 2016, p.86)


Nesta estrofe pode-se observar a manifestação de uma “poesia da negritude”<sup>2</sup> ao apresentar “uma consciência social revoltada pelos anos de espoliação mental, cultural e econômica” (DAMASCENO,2003, p.26), a construção poética se faz como um instrumento de luta no combate da anulação identitária promovida pelas relações assimétricas de poder. Na segundo estrofe se evidencia as ideologias por trás de termos como “escovas progressivas” e “escovas inteligentes” que testemunham a construção do imaginário social marcado pelos valores brancocêntricos de beleza, permitindo lembrar também da noção de micro-poder de Foucault que trata da manifestação do poder na vida cotidiana, estas “escovas” são procedimentos produzidos pela indústria de beleza, servem para alisar o cabelo e de modo relacional o cabelo liso é ligado semanticamente a noção de progresso e inteligência.

Na terceira estrofe é promovida uma reflexão acerca de manifestações de luta que buscam promover o retrocesso e a manutenção do hegemônico. E na última estrofe se

---

<sup>2</sup>No Brasil não houve um movimento de negritude como foi o movimento de Cesáire, Senghor e seus companheiros, na poesia negra produzida desde os anos 80 e na poesia contemporânea é possível encontrar escritores que em suas construções poéticas se observe a presença de questões que lembre os ideais da negritude.





expressa acerca da heterogeneidade da subalternidade, isto é, a multiplicidade de mecanismos de inferiorização. O poema de Cristiane Sobral coloca a mulher negra como heroína, “heroína crespá”, sabendo da falta de representatividade simbólica, já que dificilmente se vê a representação de pessoas negras enquanto reis/rainhas, príncipes/princesa ou heróis/heroínas, por exemplo.

Outro poema presente também no livro *Não vou mais lavar os pratos* (2016) de Cristiane Sobral é “Abrúptero” onde é realizada uma reflexão acerca da maternidade. Na primeira estrofe do poema é feita uma indagação: “Quem disse que são infelizes as mulheres inférteis?”, um questionamento acerca dos estereótipos acerca da mulher que não pode engravidar. E na segunda estrofe também há uma crítica ao cinema em que os finais felizes das mulheres são marcados pelo casamento e maternidade. O título do poema é um neologismo criado pela autora, uma junção dos termos “abrupto” e “útero”, talvez pode ser compreendido como um ‘útero inesperado’, isto é, aquele que não cumpre a função que normalmente a sociedade fornece a ele, o da reprodução.

E na última estrofe do poema é apresentado:

Abrúptero  
Não é preciso crer na falta como um defeito  
Viva o saber pelo sentir e a esperança das portas abertas  
(SOBRAL, 2016, p.47)

Como também na penúltima estrofe, se observa o termo “Abrúptero” se referindo a um interlocutor, e também o reforço da ideia central do poema, que a ausência de um útero ou da fertilidade não consiste em um defeito ou em uma impossibilidade de viver da melhor maneira possível.

No livro *Coroações* (2014) de Débora Garcia observa-se no poema “Academia” a crítica ao espaço acadêmico e associação do mesmo como um espaço restrito onde as questões que envolvem a cultura negra são vistas como entretenimento. Ainda há a referência ao fato de mulheres negras não ocuparem espaços onde atuem como intelectuais. O que pode ser observado nos versos a seguir:

A negra que falar  
Sua condição denunciar  
Ela sabe argumentar,  
Questionar, responder



Ações afirmativas defender. (GARCIA, 2014, p.83)

A fala é apresentada como a possibilidade de denúncia das condições que envolvem a mulher negra na sociedade, como também a afirmação da possibilidade da mesma exercer um lugar de fala intelectualizado. Em outro poema, presente na mesma obra, “Miscigenação”, observa-se a reflexão acerca da construção racial do Brasil.

Índio, Negro, Branco.  
Português, japonês, Alemão.  
Assim é o Brasil  
Esse imenso caldeirão. (GARCIA, 2014, p.88)


A diversidade cultural e racial é expressa, como também o caráter de hibridismo da cultura brasileira. Na segunda e na terceira estrofe se manifesta que apesar da mistura racial, o conflito existe. Sendo que “Ao menor conflito a injúria é certa”, remetendo as relações sociais que são marcadas pelo racismo e a veiculação de estereótipos raciais na convivência social. Na quarta estrofe observa-se

Fazem da minha cor, da minha fisionomia.  
Motivo de agressão, ofensa doída  
Vergonha teria, se eu fosse macaco  
E, algum momento, ao Homem fosse comparado.  
(GARCIA, 2014, p.88)

A superficialidade do racismo é apresentada acima, o julgamento pelo fenótipo, além de expressar acerca da violência racial ser não apenas física como também verbal. Também no verso se percebe a crítica ao que se constitui o humano, na quinta estrofe é se fala das potencialidades do humano no que tange ser considerado um ser vivo superior, entretanto age de forma “boçal”. Embora as questões do preconceito racial sejam mundiais, no poema é especificada a situação brasileira das relações raciais:

Essa situação  
Acontece no mundo inteiro, mas fica muito pior  
Se tratando do brasileiro. (GARCIA, 2014, p.88)

O brasileiro tem dificuldade de ser perceber racista, entretanto consegue a afirmar a existência do racismo, isto foi afirmado pelo antropólogo Kabengele Munanga em



uma entrevista a revista Fórum em 2011 onde manifesta ser o racismo um crime perfeito por que quando o sujeito que é alvo da atitude racista reage, evidenciando a situação de preconceito, o ator transforma a vítima em culpada do racismo, não assumido a responsabilidade do ato (MUNANGA, 2011). Em *Racismo e sexismo na cultura brasileira (1989)* a antropóloga Lélia Gonzalez em considera “racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a *neurose cultural brasileira*”(GONZALEZ, 1989, p.224). O caráter eurocêntrico da cultura brasileira é manifestado na sétima estrofe, “brasileiro é bicho besta/ Acha que é europeu”, isto também corrobora com a neurose cultural expressada por Gonzalez.

Ainda no poema se apresenta a temática da intolerância religiosa e também de como simbolicamente a situação de preconceito e intolerância afeta psicologicamente o negro. Na estrofe final, a religiosidade é colocada como possibilidade de combater a intolerância.


Haja axé! Haja pajelança!

Para enfrentar este mal

Combater a intolerância (GARCIA, 2014, p.89)

O ritual religioso indígena e negro é mencionado nesta estrofe, o negro e o indígena é inferiorizado, estrutural e simbólico, nas relações raciais no Brasil. Observando que nas pesquisas censitárias estes grupos se apresentam em desvantagens sociais grandes em relação aos sujeitos brancos. Esta poesia de Débora Garcia traz para a construção poética uma realidade de desigualdade, possibilitando lembrar-se do que fez Jenyffer Nascimento no final do poema “Douglas, Amarildo e Claudia” ao afirmar que o texto não se trata de poema, a realidade transferida para a construção poética instaura uma tensão nos limites da ficção e da realidade em termos ideológicos, algo semelhante ocorre neste poema ao representar a realidade racial do Brasil.

Nos textos analisados neste artigo foi possível perceber a intensidade do discurso literário que emitem discursos que por muito tempo foram invisibilizados, ou melhor, silenciados, tanto na esfera literária como na esfera sócio-política. A tessitura poética provoca um incomôdo ao leitor cujo imaginário é construído por naturalizações acerca das relações raciais. A memória coletiva é alvo das relações de poder que estabelecem



através de mecanismos de coerção o que deve ser lembrado ou discutido na esfera pública da sociedade. A escravidão e o racismo são elementos expurgados desta memória, pois a memória coletiva desconsidera as questões que envolvem a população negra, como também a indígena.

Embora o termo panfletário seja associado a escrita que reivindica algo a sociedade ou que expressa fortemente alguma ideologia, como a ideologia antirracismo, toda literatura tem algo de panfletário, de difusor de alguma questão ideológica, entretanto este termo só é comumente associada a “literatura não hegemônica”. É necessário pensar se as construções ideológicas da sociedade não estão sendo naturalizadas também na crítica literária que também consiste em um espaço de poder, podendo silenciar ou esquecer questões que são necessárias serem faladas.

### **Referências bibliográficas**

CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas-SP: Pontes, 2003.

FANON, FRANTZ. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador : EDUFBA, 2008.

GARCIA, Débora. *Coroações: Aurora de poemas Débora Garcia*. São Paulo: Edição da autora, 2014.

GONZALEZ, Lelia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

NASCIMENTO, Jenyffer. *Terra Fértil*. São Paulo: Edição da autora, 2016.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottman. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Edição da autora, 2016.

## A ESCRITA DO TRAUMA EM CLÉMENCE BOULOUQUE E DELPHINE DE VIGAN

Laura Barbosa Campos (UERJ)

**Resumo:** Verifica-se, desde a década de 80, a proliferação do tema familiar na literatura contemporânea. O questionamento da ancestralidade opera, muitas vezes, um desvio para chegar a si. O teórico francês Dominique Viart cunhou o termo “narrativas de filiação” para denominar essa modalidade de escrita de si contemporânea. É nessa categoria que se inscrevem as obras que busco analisar aqui sob a perspectiva da inscrição do evento traumático: *Mort d’un silence*, de Clémence Boulouque, e *Rien ne s’oppose à la nuit*, de Delphine de Vigan


**Palavras-chave:** Escritas de si; Trauma; Filiação

Desde o final do século XX, emerge uma modalidade específica de autobiografia, denominada “narrativas de filiação” pelo teórico Dominique Viart. É nessa categoria de textos que se inscrevem as publicações que analiso aqui a partir do prisma da inscrição do trauma. Trato especificamente da obra *Mort d’un silence* [Morte de um silêncio] (2003), da escritora francesa Clémence Boulouque e de *Rien ne s’oppose à la nuit* [nada se opõe à noite] (2011), de Delphine de Vigan.

Em um primeiro momento, enfoco uma breve evolução da noção de trauma para, em seguida, apontar algumas questões relacionadas às narrativas de filiação e, por fim, passar ao estudo dos textos propriamente ditos.

### A noção de trauma: alguns apontamentos

Não cabe aqui retrazar todo o vasto e complexo percurso da teoria do trauma, mas destaco o fato de se tratar de uma noção presente desde a origem da psicanálise. O vocábulo trauma provém do grego e, etimologicamente, significa ferida e deriva do verbo furar, ou seja, designa uma ferida realizada com efração. O termo traz, portanto, a ideia de arrombamento ou de ruptura. Na psicanálise, a palavra foi inicialmente ligada ao vocabulário clínico de Jean-Martin Charcot em seus estudos sobre a “histeria traumática”, nos quais se pensa a respeito da anormalidade psíquica como decorrente apenas de um trauma físico. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.337). Essa concepção inicial do termo influenciará Breuer e Freud nos primeiros estudos sobre os fatores etiológicos da histeria, mas os dois médicos transformam a teoria charcotiana e agregam uma natureza sexual ao trauma.



É a partir da Primeira Guerra Mundial, através da observação dos soldados e sobreviventes do conflito, que Freud escreve um texto central em sua obra: *Além do Princípio do Prazer*. Sua relevância se deve ao fato de tentar dar conta dos traumatizados de Guerra e realizar uma mudança na apreensão do funcionamento do aparelho psíquico.

O pai da psicanálise observa que ocorre uma fixação da vivência traumática e uma repetição frequente do mesmo episódio doloroso sob a forma de sonhos. Há uma retenção na situação de ruptura e, para Freud, ocorre um fenômeno ligado ao desequilíbrio da economia psíquica. Segundo Laplanche e Pontalis, o trauma é um


Acontecimento da vida do sujeito que se define por sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1992, p. 522).

Após a morte de Freud (1939), vários autores desdobraram e desenvolveram a noção de trauma, principalmente com estudos relacionados aos sobreviventes dos campos de concentração e, em seguida, aos veteranos da guerra do Vietnã.

Na década de 80, a Associação Americana de Psiquiatria reconheceu oficialmente uma nova categoria associada à ideia de trauma e denominada de Transtorno de Estresse Pós-traumático (TEPT). O TEPT incluiu sintomas anteriormente diagnosticados como “choque de bombardeios, estresse de combate, síndrome de estresse posterior e neuroses traumáticas” (CARUTH, 1995, p.3). Cathy Caruth aponta como característica recorrente do TEPT a presença de uma reação, muitas vezes tardia, proveniente de um ou mais eventos catastróficos, sob a forma de alucinações, sonhos, pensamentos ou comportamentos intrusivos e repetitivos. (1995, p. 15).

Em *Trauma and Recovery* (1992), Judith Herman destaca que a recuperação demanda uma retomada de controle pelo sujeito das lembranças e dos sintomas associados ao TEPT e ressalta a importância da verbalização como objetivo final (1992, p.177), insistindo na construção da narrativa verbal do evento traumático como ferramenta de domínio e integração das excitações no psiquismo. (1992, p.181).

A fase narrativa é, portanto, determinante para a reintegração, reorganização e controle da vivência dolorosa na medida em que a vítima reelabora o “passado que não passa” e se faz constantemente presente em forma de sintomas. O traumático não é o acontecimento em si, mas a sua lembrança. Não é outra a ideia que se expressa na



famosa afirmação dos “Estudos sobre a histeria”: “as histéricas sofrem principalmente de reminiscências”- ao que se pode acrescentar: reminiscências que são traumáticas.


Talvez seja esse um dos motivos pelos quais tantas autoras e tantos autores vêm recorrendo às narrativas de filiação como um poderoso dispositivo de memória e de reinvenção da vida. Trata-se de uma escrita ligada à contemporaneidade e a uma época que se volta para si mesma, problematizando o impacto das tragédias que atravessaram o século XX.

### **As narrativas de filiação**

A produção literária francesa do final do século XX, principalmente a partir da década de 80, indica uma modificação estética, qual seja o abandono de preocupações estritamente formais e o primado da autorreferencialidade da escrita, tão caros ao *Nouveau Roman* e ao Estruturalismo, em prol do retorno da literatura à transitividade, ou melhor, a objetos exteriores a ela, dentre os quais “a questão da expressão e da representação do Sujeito figura em primeiro plano” (VIART; MERCIER, 2009, p. 95).

A prática autobiográfica do século XXI recusa a ambição totalizadora canônica sem abdicar de um pacto de leitura referencial na linha proposta por Philippe Lejeune desde 1973. Em *Le propre de l'écriture de soi* (2007), Françoise Simonet-Tenant destaca algumas tendências das escritas de si na literatura francesa atual. A autora enfatiza uma propensão da narrativa autobiográfica a “se miniaturizar” e a mostrar uma preferência pelo fragmento em detrimento da totalidade, concentrando-se em breves momentos determinantes da existência, como a evocação de uma perda, um encontro ou uma separação. Acredito que o ponto nodal seja muitas vezes determinado pela presença de um evento traumático, como acontece tanto em *Mort d'un silence*, -relato suscitado pelo suicídio de figura paterna -, quanto em *Rien ne s'oppose à la nuit*, cujo foco são os eventos dolorosos da biografia materna.

Simonet-Tenant aponta também a tendência das autobiografias a se hibridizarem com outros gêneros, não apenas com o romance, mas também com outras manifestações das escritas de si. Observa-se, por exemplo, a contaminação da prática biográfica nas “narrativas de filiação”.



Desde meados da década de 90<sup>1</sup>, Dominique Viart forjou o termo “narrativa de filiação” para destacar um número considerável de publicações que abarcam a temática da filiação, da herança e da transmissão mobilizando estratégias recorrentes.

De Annie Ernaux (*La Place, Une Femme*) a Leila Sebbar (*Je ne parle pas la langue de mon père*), ou ainda Émmanuel Carrère (*Un Roman russe*), e Dany Laferrière (*L’énigme du retour*) a narrativa de filiação tornou-se uma das manifestações autobiográficas mais recorrentes na atualidade. Trata-se de uma tendência ampla e que, apesar de contemplar variações narratológicas, pode ser considerada como um fenômeno de época e englobar tanto textos referenciais como autoficcionais. Segundo Viart, assim como o romance, as “narrativas de filiação” estão intimamente ligadas ao momento histórico-cultural no qual se inserem. Vale lembrar que, apesar de se caracterizarem por uma pesquisa sobre a ancestralidade, esses textos não buscam restituir trajetórias individuais para retomar uma história coletiva, nos moldes das grandes sagas do século XIX. Trata-se, agora, de uma temática relacionada à crise da escrita, diante do questionamento de referenciais, valores e discursos. As “[...] figuras parentais estão destituídas do valor de exemplaridade. São identidades mal sucedidas, incertas, inacabadas.” (VIART, 2009, p. 94).


Esses narradores que investigam uma ancestralidade da qual se sentem herdeiros, em geral problemáticos, falam do outro para, na verdade, falar de si, operam apenas um deslocamento. “O relato do outro – pai, mãe ou tal antepassado – *é o desvio necessário para chegar a si*, para se compreender nessa herança: a narrativa de filiação é um substituto da autobiografia.” (VIART, 2008, p. 80). Carine Trevisan corrobora a afirmação de Viart e destaca: “Trata-se de textos que tomam a forma de uma busca ou de uma investigação sobre a ascendência, questionando os laços de filiação, o processo e o objeto da transmissão, enfim a identidade do narrador como herdeiro problemático”. (TREVISAN, 2004, p.7)

Sendo assim, são obras que problematizam a transmissão da herança e buscam dar conta de uma falta: rupturas, segredos de família e figuras parentais ausentes são recorrentes. Todos esses aspectos tornam o passado bastante obscuro, daí a postura

---

<sup>1</sup> “A noção foi sugerida, pela primeira vez, durante o colóquio *États du roman contemporain*, 6-13 juillet 1996.” (NORONHA, 2014, p.114)





investigativa apontada por Trevisan. É nessa categoria de textos que se insere as obras que analiso em seguida.


**Clémence Boulouque : *Mort d'un silence* (2003)**

O atentado ao *World Trade Center*, em Nova Iorque, é o ponto de partida do livro *Mort d'un silence*, prêmio Féneón em 2004 e primeira publicação da autora. Jornalista e crítica literária, Clémence Boulouque é filha do juiz Gilles Boulouque, o magistrado encarregado da divisão antiterrorista francesa nos anos 80, morto tragicamente quando Clémence tinha apenas 13 anos.

A narrativa autobiográfica recobre essencialmente o período de 1986 até a morte do juiz, mesclando acontecimentos da esfera pública à dimensão íntima e privada. O relato parte da nomeação de Boulouque para a nova função, após os atentados parisienses ligados ao grupo *Hezbollah* e ao conflito entre o Irã e o Iraque, em 1986. Clémence tem, então, apenas nove anos de idade e o relato descreve o cotidiano de uma família comum da classe média francesa. A tranquilidade e leveza desse período se contrapõem ao terrível desenrolar dos acontecimentos e determinam uma espécie de ruptura entre uma vida luminosa e a subsequente fase sombria. A narradora afirma: “as lembranças dessa primeira vida são banhadas de claridade.” (BOULOUQUE, 2003, p.25). Essa demarcação rigorosa entre dois períodos antagônicos remete também ao ego cindido da narradora, por consequência da experiência traumática.

O novo cargo de Gilles Boulouque impõe, em um primeiro momento, uma mudança radical no estilo de vida da família. Ao longo de nove capítulos, o leitor acompanha a degradação de um ambiente cada vez mais tenso, em meio ao delicado contexto político francês e internacional. As novas responsabilidades do juiz deixam toda família sob os holofotes, tornando-se alvo não apenas dos terroristas, mas também da crítica da opinião pública em geral. A rotina de todos se transforma: presença permanente de seguranças, férias cada vez mais escassas e tumultuadas, insultos na escola e na vizinhança e, sobretudo, a forte pressão político-midiática sofrida pelo juiz são aspectos decisivos para o triste desfecho, o suicídio de Gilles Boulouque em dezembro de 1990.

Além dos nove capítulos, o livro apresenta um preâmbulo no qual a narradora explica que decidira partir para viver na metrópole americana, longe de suas lembranças de infância, mas que fora surpreendida pelos acontecimentos quando, em 11 de




setembro de 2001, o *World Trade Center* deixa de existir. Lê-se: “Existirão apenas os barulhos, as imagens desses aviões em colisão, as Torres desmoronando. Somente os ausentes. O terrorismo, os ausentes.” (BOULOUQUE, 2003, p. 13-14). O trecho situa o atentado americano como elemento desencadeador da lembrança da cena do trauma, a saber, o suicídio paterno.

Outro aspecto relevante no trecho citado, mas que ocorre também ao longo de todo texto, diz respeito ao plano formal. A ausência de sintaxe pesada ou, pelo menos, a pouca importância dada às ligações sintáticas, caracteriza todo o tecido narrativo de Boulouque. Há muitas frases nominais breves e as orações subordinadas circunstanciais, por exemplo, são relativamente raras, sua escrita parece desenhar um mundo da descontinuidade. O estilo está relacionado ao universo traumático em desagregação, ao mundo da fissura, cujas marcas textuais busco explorar.

Em *Mort d'un silence*, a utilização recorrente de aposiopeses está associada ao evento traumático. Trata-se de uma figura de linguagem que produz uma elipse final através de uma interrupção súbita e intencional no discurso, ou seja, engendra um efeito de silêncio brusco, ou, em termos psicanalíticos, um mecanismo de defesa com o objetivo de frear a verbalização de determinado conteúdo psíquico. É o que acontece, por exemplo, no trecho que mimetiza uma carta que a menina Clémence teria escrito a seu avô morto:

« Domingo, 10 de junho de 1990, 23horas 23,  
Querido vovô,  
Estou aqui. Sentada na minha cama, com a caneta na mão, escrevo para você. Na quarta-feira, faz seis meses que você se foi. Muitas coisas irromperam em nossas vidas: o papai tá no terrorismo (...)”.(2003, p. 87)

A suspensão abrupta se evidencia graficamente através do sinal de reticências, criando uma tensão entre o que é exposto e o que é encoberto à consciência, permanecendo como recalque. Observa-se o mesmo tipo de estrutura no trecho: “Eu sou a filha de um homem que era magistrado, que talvez não tenha suportado o sistema, que tenha talvez se equivocado, que tenha talvez sido reto demais e frágil demais, que foi ceifado, que...” (2003, p.58). Após se definir como a “filha de”, portanto a partir do pai, e enumerar aspectos relacionados ao juiz, o enunciado é, mais uma vez, abruptamente interrompido. O pai é considerado como alguém que foi extirpado da



vida, portanto vítima de uma intensa violência. Sintomaticamente, a narradora interrompe o relato nesse ponto, quando a situação traumática viria à tona em toda a sua extensão, como se a memória acionasse seus dispositivos de proteção.


No trecho supracitado, fica claro também o desejo de reabilitação da instância paterna, característica recorrente das narrativas de filiação, tal como apontado por Trevisan (2004, p. 11). O texto de Boulouque concentra-se, principalmente, na busca da memória dos últimos anos de convívio com o pai, cuja vida é reescrita deliberadamente como forma de reparação da figura parental, mas também, e sobretudo, de elaboração da situação traumática. A narradora afirma: “rasuro sua vida [do pai] ao invés de renunciar a ela” (2003, p.127). Em última análise, como a narrativa de filiação demanda uma construção identitária através de um desvio pela história do outro (nesse caso, do pai), ao “rasurar” a vida do pai, a narradora reconstrói também sua própria história.

Da mesma forma que as aposiopeses podem ser lidas como marcas textuais da inscrição do trauma, a paronomásia também é uma figura retórica que, no texto de Boulouque, pode ser associada ao evento traumático. Trata-se de um recurso linguístico que extrai expressividade de termos parônimos, ou seja, palavras parecidas no som e ou na grafia, quase homônimos. A frase: “*Le terrorisme, mon père, ma perte*”<sup>2</sup> produz uma alta densidade poética decorrente, principalmente, da aliteração em [per] no original em francês. Ao combinar vocábulos que apresentam semelhanças fônica e mórfica, como *père* e *perte*, a autora aproxima-os, também, semanticamente. Além disso, a convergência entre “pai” e “perda” é acentuada pela duplicação dos pronomes possessivos meu e minha, em “meu pai, minha perda”.

A acribia topográfica e temporal ocupa um lugar central na descrição das lembranças da narradora. A narradora enumera as cidades onde esteve em diferentes épocas, com precisão de detalhes. Tal registro confere, em muitos momentos, um tom documental ao relato de Boulouque. Já no *incipit*, lê-se: “Nova Iorque, setembro de 2001”. Paradoxalmente, ao lado das rigorosas precisões espaço-temporais e de detalhes aparentemente anódinos do cotidiano, a narradora lamenta o desaparecimento de lembranças significativas. Há uma ausência de nexos entre o que é retido na memória e sua importância psíquica. O caráter insignificante das cenas se choca com a riqueza de minúcias com as quais são contadas. Algumas memórias de infância da narrativa de

---

<sup>2</sup> Vale destacar que a sequência [per pert] desaparece na tradução do francês para o português.



Boulouque podem ser lidas do mesmo ponto de vista de Freud a propósito das “lembranças encobridoras”, que diz: “O conceito de uma lembrança encobridora deve seu valor enquanto lembrança, não a seu conteúdo próprio, mas às relações existentes entre aquele conteúdo e algum outro, que foi esquecido.” (FREUD, 1988, p. 48). O mecanismo psíquico que opera neste caso, diz Freud, é o deslocamento. A lembrança encobridora é o resultado do processo de recalçamento daquilo que é significativo, substituído na memória por uma outra imagem mnemônica.


A narradora de *Mort d'un silence* aponta a existência de um fenômeno semelhante às “lembranças encobridoras”, tal como descritas por Freud. Ela se surpreende por conservar a lembrança de uma greve da rede ferroviária, durante o Natal dos seus nove anos de idade. Demonstra espanto pela presença daquilo que denomina de “lembrança inútil” e que acredita estar ocupando o lugar de outras lembranças que gostaria de ter preservadas. (BOULOUQUE, 2003, p.37).

A memória do trauma se situa nesse espaço do entre. Ela demanda uma elaboração discursiva, mas é sistematicamente silenciada, interrompida nas aposiopeses ou encoberta por imagens substitutas. Aquilo que chamamos aqui de manifestações do trauma no plano formal, assim como as “lembranças encobridoras” expressam, justamente, um conflito dessa ordem.

#### **Delphine de Vigan: *Rien ne s'oppose à la nuit***

Delphine de Vigan é uma escritora bastante consagrada, tanto pela crítica quanto pelo público francês. É autora de cinco romances, um livro de contos, além de ter participações em obras coletivas e roteiros de filmes para o cinema. Nascida em 1966, na região parisiense, escreveu seu primeiro romance, *Jours sans Faim* (2001), sob o pseudônimo de Lou Delvig. A obra ganhou especial dimensão após o estrondoso sucesso de *Rien ne s'oppose à la nuit* [Nada se opõe à noite], que vendeu mais de um milhão de exemplares e foi agraciado por diversos prêmios literários, dentre os quais o Prêmio *Renaudot des Lycéens*.

Em *Rien ne s'oppose à la nuit*, Vigan reelabora a dolorosa história familiar. Os sofrimentos da mãe bipolar, os lutos sucessivos, suicídios e incesto integram uma série de acontecimentos traumáticos no cerne da família que a narradora, Delphine, busca investigar e reconfigurar. O livro é dividido em três partes, a primeira corresponde ao período da infância de Lucile em uma numerosa família francesa da segunda metade do




século XX. É nessa primeira parte que o leitor descobre os acontecimentos fundadores da vida de Lucile, dentre os quais o drama inaugural, a morte prematura do irmão caçula, Antonin, com apenas 6 anos de idade. Alguns anos depois do acidente trágico de Antonin, o irmão adotivo, Jean-Marc, também tem uma morte violenta envolta a não-ditos e, em seguida, o irmão Milo e um primo se suicidam. Além disso, aos doze anos, Lucile foi alvo do abuso sexual de seu pai, algo que foi mantido em segredo e recalcado por toda família.

A segunda parte da narrativa trata da vida de Lucile na fase adulta. É o período do casamento, da maternidade, da infância difícil das duas filhas, Delphine e Margot e de severas crises. Lucile é diagnosticada como bipolar e passa por sucessivas internações que são acompanhadas de perto e de forma dolorosa pelas filhas ainda pequenas. A terceira parte do livro trata da tentativa de recomeço de Lucile, do seu renascimento progressivo após longo combate contra a doença. A narrativa traz a reconstrução das relações familiares de Lucile, em especial com as filhas adultas e os netos, além da retomada de sua vida profissional.

*Rien ne s'oppose à la nuit* se inicia com a descoberta do cadáver da mãe da narradora, morta há vários dias em seu apartamento. O *incipit* sugere a dificuldade de se verbalizar o ato: “Minha mãe estava azul, de um azul pálido misturado com cinza, as mãos estranhamente mais escuras do que o rosto, [...]” (VIGAN, 2011, p.13). O termo suicídio é banido nesse primeiro momento, a palavra surge apenas algumas páginas adiante, através da pergunta do neto de nove anos, em discurso direto, o menino diz: “– A vovó... ela se suicidou de certa forma?” (2011, p.16). Ao transferir a palavra banida, o interdito, para a fala da criança, a narradora parece tentar driblar a dificuldade do procedimento de verbalização.

*Rien ne s'oppose à la nuit* é entremeado por comentários metatextuais. A narradora expõe seu período de negação, explica que tentou “enterrar” as lembranças maternas, guardando todos os seus pertences em um porão. Com o tempo, percebe o quanto a sua escrita era inevitável e inseparável de Lucile:

não sei mais em qual momento me rendi, talvez no dia em que compreendi o quanto a escrita, a minha escrita, era ligada a ela, às suas ficções, esses momentos de delírio nos quais a vida se tornara tão pesada que lhe era necessário escapar, momentos nos quais sua dor pudera se expressar apenas através da fabulação. (VIGAN, 2011, p.18-19).




Apesar da recusa inicial, Delphine diz não saber mais quando surgiu a ideia de escrever “*sobre a mãe, em torno dela ou à partir dela*” (2011, p.17). Decide resgatar a maleta repleta de pertences e lembranças e recuperar cartas, fotos antigas, desenhos, gravações e depoimentos de familiares sobre Lucile. Enfim, a narradora empreende toda uma pesquisa sobre a memória familiar e assume não mais escrever sobre, mas tentar “escrever a mãe” (2011, p.19). Em outras palavras, a mãe se apresenta, então, em transitividade direta com a escrita, escrever a mãe significa reelaborá-la e, também, reabilitá-la.

O gesto de resgatar, ou melhor, de “desenterrar” os pertences da mãe no porão remete à análise de Jacques Derrida que, em diálogo com Freud, associa a noção de arquivo tanto ao retorno à origem quanto ao arcaico e arqueológico, ou seja, a lembrança ou a escavação. O discurso arquivístico engloba tanto o armazenamento de impressões quanto a censura e o recalque de eventos traumáticos, cerne da escrita de Vigan.

Ao decidir “escrever a mãe”, a narradora demonstra quão profundamente os traumas de Lucile se enraizaram nas filhas: “A dor de Lucile fez parte de nossa infância e, mais tarde, de nossa vida adulta, a dor de Lucile, provavelmente, nos constitui.” (2011, p.47). Em suas considerações metatextuais, a narradora destaca o caráter perturbador de seu projeto, uma vez que mergulhar nas lembranças e trazer à tona o que fora diluído e recalcado é extremamente doloroso. (2011, p.302). O desvendamento do segredo do incesto faz parte do processo de reabilitação da imagem materna.

Freud comparou a estrutura psíquica à noção de arquivo através de metáforas como a do bloco mágico, a da câmera fotográfica e a do campo geológico. Nessa mesma chave de leitura, Delphine apoia-se nos depoimentos de familiares, em fotografias, desenhos e escritos da genitora, além de seu próprio diário, para a construção de seu texto. A perspectiva investigativa não se opõe, entretanto, ao caráter deliberadamente fabulador da narrativa. Nesse sentido, o episódio da morte do irmão caçula é emblemático. Há diferentes versões para o acidente e uma delas é destacada como a mais verossímil, entretanto, outras três diferentes versões para o mesmo fato também são expostas. Tal estratégia enfatiza as limitações e a impossibilidade do relato objetivo. A narradora adverte: “[...] a verdade não existe. Eu possuía apenas fragmentos




esparcos e o simples fato de ordená-los já constituía uma ficção. O que quer que eu escrevesse, seria uma fábula” (2011, p.47). Essa escrita consciente de seus limites, em tensão permanente entre a dimensão referencial e ficcional, é uma das características das narrativas de filiação apontadas por Viart. É exatamente por se tratar de uma modalidade textual que caminha pelo desvio, passando pela investigação da anterioridade para alcançar a interioridade, que a presença de lacunas é ainda mais intensa do que em uma autobiografia clássica. A sinuosidade do percurso dessa escrita oblíqua privilegia o surgimento de hipóteses, como afirma Delphine: “Assim, deverei me contentar em escrever rudimentos, fragmentos, hipóteses. A escrita não pode nada. Ela permite, no máximo, fazer perguntas e indagar a memória.” (2011, p.47).

### **Considerações finais**

À imagem da fragmentação da memória, as narradoras apresentam uma autopercepção esfacelada e, diante do sentimento de dispersão do processo de transmissão, necessitam do Outro como mediador. Em *Mort d'un silence* e em *Rien ne s'oppose à la nuit*, as narradoras recorrem à evocação de uma figura parental e à fabulação em busca de si e de uma maior aderência ao mundo. Vale lembrar que, para a psicanálise, a história biográfica e a ficção não são polos opostos.

### **Referências**

- BOULOUQUE, Clémence. *Mort d'un silence*. Paris : Gallimard, 2003.
- CARUTH, Cathy. (og) . *Trauma – Explorations in memory*. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Unclaimed Experience – Trauma, Narrative and History*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- VIGAN, Delphine de. *Jours sans faim*. Paris : J'ai Lu, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Rien ne s'oppose à la nuit*. Paris : JC Lattès, 2011.
- FREUD, S. *Estudos sobre a Histeria [1893-1895]*. Vol II. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Além do Princípio do Prazer”. In: *Obras completas volume 14 [1917-1920]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.



\_\_\_\_\_. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Considerações sobre o esquecimento, os lapsos de fala, o equívoco, a superstição e o erro. São Paulo: Editora escala, 1988.

HERMAN, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. New York: Haper collins, 1992.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, JB. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

NORONHA, Jovita M. Gerheim. “Em nome do pai”. *Organon*, v.29, p.113-134. Porto Alegre, 2014.

PINÇONNAT, Crystel, TREVISAN, Carine (Dir.). *Transmissions et Filiations*. Revue des sciences humaines. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, n.301, 2011.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SIMONET-TENANT, Françoise (Dir.). *Le propre de l'écriture de soi*. Paris : Teraèdre, 2007.

VIART, Dominique; MERCIER, Bruno. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas, 2009.



## RICARDO LÍSIAS ESCREVE-SE: LUTO E VINGANÇA

Pedro Armando de Almeida Magalhães (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Partindo-se de questionamentos historiográficos como o de Hal Foster ou de reflexões sobre escritas de si desenvolvidas por Diana Klinger, procura-se analisar dois romances do escritor Ricardo Lísias: *O céu dos suicidas* (2012) e *O divórcio* (2013). Lísias encontra na escrita de si formas de expressar o luto face ao suicídio de amigo querido ou efetivar a vendeta diante da traição despudorada de sua mulher. O livro *O divórcio* tem grande repercussão não só pela vinculação íntima à realidade dos fatos, mas também por consubstanciar uma performance de autor: Lísias se escreve a partir do suposto diário da ex-esposa. *O céu dos suicidas* é uma narrativa que propõe nova camada de sentido à indignação pela perda de ente querido que se matou.

**Palavras-chave:** Escritas de si; Romance brasileiro; Performance

Ricardo Lísias vem ganhando notoriedade nos últimos anos, como um escritor brasileiro da “nova” geração, que compreende ainda Adriana Lisboa, Bernardo Carvalho, Daniel Galera, entre muitos outros. Já tem número significativo de obras publicadas, dentre as quais se destacam *O céu dos suicidas* (2012) e *Divórcio* (2013), objetos de nossa análise. Tentaremos aqui nos valer da mesma chave que deu notoriedade a Lísias em seu romance mais famoso, *Divórcio*. Ouso utilizar a escrita de si para tratar da escrita de si. Mas só posso fazê-lo porque tal escolha não é fortuita. Ela só é possível graças a um acontecimento real: meu encontro com o escritor, ocorrido em 2011.

### **Meu contato com o escritor: um capítulo à parte**

Em 2011 me encontrava em São Paulo, em período de Pós-doutorado na Universidade de São Paulo. Durante a VI Jornada de Literatura Alemã, no dia 16 de agosto, na mesma universidade, tive a oportunidade de conhecer Priscila Loyde Gomes Figueiredo, atualmente Professora de Literatura Brasileira da USP. Como eu, ela também fazia Pós-doutorado. Ela me impressionou com sua comunicação sobre Robert Walser. Entretanto, de uma maneira geral, a Jornada de Literatura Alemã rendia homenagem a Henrich von Kleist, alma torturada que de certo modo antecipou os horrores da Segunda Grande Guerra. Em todo caso, fiquei particularmente impactado com a ótima escolha verbal de Priscila, a alta qualidade de seu discurso oral. Naquela ocasião ela me convidou para lançamento de seu livro de poesias, intitulado *Mateus: poemas* (Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2011).

---

<sup>1</sup> Prof. Adjunto, Setor de Francês, Instituto de Letras. Doutor em Literatura Comparada (UERJ), Mestre em Letras Neolatinas (UFRJ). Contato: magalhaes.pedro67@outlook.com

E foi assim que conheci Ricardo Lísias, pois ele também foi convidado ao lançamento do livro de Priscila Figueiredo, ocorrido no dia 20 de agosto de 2011 na Livraria Haikai (Rua Armando Pentead, 44, Praça Vilaboim, São Paulo-SP)

Foi em tal ocasião que o escritor me confidenciou trechos de sua história pessoal, referentes a dois acontecimentos traumáticos recentes: a perda de um amigo querido e o divórcio poucos dias depois do casamento. Para se apresentar mencionou especificamente o romance *O livro dos mandarins* (2009), como um cartão de visitas, por assim dizer.

Nossa conversa foi bastante longa e, ao final, trocamos contatos e ele gentilmente me ofereceu um jornal recentemente criado chamado *Silva*, cujo número inaugural (n.1 – junho de 2011) contem conto de sua autoria, intitulado “Evo Morales”. Tal conto faria parte, como primeiro texto, de livro publicado em 2015, intitulado *Concentração e outros*. É bastante curioso que na orelha de tal coletânea de contos figura comentário elogioso de meu orientador de doutorado, Prof. João Cezar de Castro Rocha: “Lísias é o mais radical autor contemporâneo no que se refere a uma crítica corrosiva e certa contra a voga dominante da autoficção. Na sua escrita, pelo avesso, o eu deve ser entendido como inscrição textual, pura grafia, invenção de papéis.” (LÍSIAS, 2015) Mais uma coincidência.

### **O relato oral de Ricardo Lísias**

Ricardo Lísias me contou resumidamente que um amigo muito querido tinha se suicidado. A morte teria sido provocada por um quadro de depressão aguda. Lísias deu a entender que ainda se encontrava em luto. Além disso, disse que tencionava escrever um livro sobre a questão, um livro mais subjetivo.

Também relatou que havia se casado e se divorciado em curtíssimo espaço de tempo, cerca de 15 dias ao todo, se me lembro bem. E que o prêmio literário em dinheiro (Portugal Telecom) que havia ganho pelo romance *O livro dos mandarins* foi gasto nesses mesmos 15 dias, rapidamente, o que, no meu entender, denotava elevado grau de ansiedade e compulsão, aparentemente. Não ficou registrado em minha memória questões relativas a traição, que seria a causa do divórcio.

Ficou claro, ao final da conversa, que havia dois lutos que assombravam o escritor: o luto da perda do amigo querido e o luto do divórcio.

Estava em jogo a reflexão sobre uma possível mudança de foco literário. Passaria Ricardo Lísias ao campo das “escritas de si”? Lísias, diante de mim, perguntava-se se deveria redigir o livro sobre o suicídio que o atormentava. A questão do tom confessional era algo que gerava dúvida, pois *O livro dos mandarins* recebeu ótimas críticas. Trata-se

de um romance com personagem principal na terceira pessoa do singular, com narrador onisciente, um padrão clássico à primeira vista.

### **As escritas de si e a virada etnográfica**

Os estudos referentes às escritas de si fomentam um questionamento de ordem epistemológica quando se trata de pensar a história ou a memória. Isto porque as narrativas em questão sublinham a parte do real em todo relato subjetivo que se entende como autoficção, ao mesmo tempo que reafirmam a presença de substratos parciais, fantasiosos, instáveis e fictícios no percurso existencial. Assiste-se a uma virada etnográfica a partir da desconstrução da pesquisa antropológica tradicional que taxa de primitivos os povos aborígenes, indígenas, pesquisados. Virada etnográfica não só ao revelar-se a presença das vozes e perspectivas dos outros anteriormente excluídos, como também ao colocar a própria subjetividade em questão, apontando assim para o trabalho da vertente social da antropologia.

Seguindo um entendimento que rejeita uma cronologia linear ou uma relação de causalidade fixa, tal como é sustentado por pensadores da disciplina história como Siegfried Kracauer (*History. The last things before the past*, 1969) ou Hal Foster (*The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, 1996), Diana Klinger em *Escritas de si e escritas do outro* (2012) afirma:

O sujeito que “retorna” nessa nova prática de escritura em primeira pessoa, não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um *efeito de linguagem*, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na autoficção, pouco interessa a relação do relato com uma “verdade” prévia a ele, que o texto viria a saciar, pois como aponta Christopher Lasch, “o autor fala com sua própria voz mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade” (Lasch, 1983, p. 42). Autoficção como “envio”, remissão sem origem, sem substrato transcendente.

Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a capacidade do leitor de “cessar de descrever”. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor. (KLINGER, 2012, p.45)

Klinger afirma a seguir:

A autoficção participa da criação do *mito* do escritor, uma figura que se situa no interstício *entre* a « mentira » e a « confissão ». A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar [...] a autoficção como uma *performance* do autor. (KLINGER, 2012, p.46)

Com efeito, tal ponto de vista corresponderia a um traço expressivo da contemporaneidade, marcada por novas linguagens, novas tecnologias da informação e comunicação, novas formas de interagir (Facebook, Instagram, Twitter, WhatsApp, etc.), onde a performance do sujeito (BUTLER, 1990) e a espetacularização da vida privada (DEBORD, 1967) têm lugar de destaque.

### ***O livro dos mandarins (2009)***

A questão que se impõe é: Como Lísias constrói o seu mito pessoal através da autoficção? Para situarmos melhor a questão, é interessante refletir sobre romance anterior, que recebeu boas críticas: *O livro dos mandarins*.

Romance na terceira pessoa, *O livro dos mandarins* tem estruturação que evoca, em certa medida, *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos. Todavia, diferentemente de *Angústia*, a narrativa repetitiva de Lísias não revela especialmente as inquietações e aflições do protagonista, mas representa o círculo vicioso e perverso em que o narrador convida o leitor a se enredar, apontando a distância entre as aparências enganosas e os acontecimentos efetivos. A sensação de incômodo provocada pelas repetições das alcunhas cíclicas, muitas vezes pejorativas (exs: “o branquelo”, “Belé porra nenhuma”, “aquele bundão”, etc.), dificultariam a possibilidade de identificação ou empatia entre o protagonista e o leitor. Promove-se um desconforto crescente diante da falta de escrúpulos, oportunismo e taras do personagem. Assim, se em *Angústia* passamos a compartilhar de certa forma as impressões do protagonista, em *O livro dos mandarins* o mundo empresarial nos apresenta um mecanismo sórdido de processamento do executivo arrivista: individualista, pouco preocupado com os outros, capaz das piores baixezas para subir os degraus da hierarquia. Os outros, em *O livro dos mandarins*, são aqueles a serem esmagados. A lógica é a da competitividade destrutiva – a concorrência não dá espaço para um pensamento social, compassivo.

O nome do protagonista e dos personagens se aproximam e mudam continuamente indicando a natureza intercambiável das experiências existenciais no mundo contemporâneo neoliberal. Perversidade, jogos de poder, arrivismo, apagamento de subjetividades no universo corporativo, empreendedor. A acidez que emana do *livro dos*

*mandarins* se opõe diametralmente à compaixão da obra seguinte, *O céu dos suicidas*, ou à explosão sentimental do *Divórcio*. Mudança radical de enfoque do autor?

### ***O céu dos suicidas* (2012) e *Divórcio* (2013)**

*O céu dos suicidas* tem como epígrafe justamente trecho do poema “O douto Mateus”, do livro de Priscila Figueiredo já citado anteriormente: “Depois de tudo/quem se lembrará de deus?/Isso é bonito, Mateus” (FIGUEIREDO, 2011, p. 55). O livro de poemas de Priscila Figueiredo e por extensão, a tarde de autógrafos ocorrida no dia 20 de agosto de 2011, que contextualizou minha conversa com Lísias, se encontram desta forma inscritos de forma explícita no romance.

Nossa hipótese se formularia assim: o tabu religioso do suicídio (*O céu dos suicidas*) e o tabu religioso da vingança (*Divórcio*) são infringidos através da narrativa autoficcional. Publicizar o que é apresentado como privado é a grande transgressão libertadora para o autor-narrador-protagonista. A catarse é o objetivo teatral performático. O romance seria o próprio ato teatral, o “totem catártico”.

Nos dois casos, o livro, como objeto, é instrumentalizado como meio de vivenciar a experiência da perda, de forma « positiva » (luto sob a forma de homenagem) e « negativa » (luto sob a forma de vingança). Os dois romances podem ser vistos como espetáculos midiáticos personalizados que podem configurar paradigmas gerais. Ou dito de outra maneira: as narrativas podem ser desvinculadas dos seres reais para os quais se direcionam o luto-homenagem (amigo de Lísias: André) e o luto-vingança (ex-mulher de Lísias), podendo produzir o efeito catártico geral do drama grego. Ricardo Lisias consegue maior projeção pessoal através da autoficção. Espetacularizando seus lutos pessoais associados a tabus religiosos, ele revela o ser fragmentado e incompleto da contemporaneidade que se vê representado no exercício da compaixão ou no desejo de vendeta. Em *Divórcio* Lísias se escreve a partir do suposto diário da ex-esposa, não necessariamente sendo fiel (a mulher também não foi fiel). Ou seja, escrita em segundo grau. Paradoxalmente enterramento ou recobrimento de diário alheio através de diário próprio revelador. *Divórcio* ilumina o romance do luto-homenagem, já que a perda do amigo é reivindicada não como acinte religioso, espiritual, mas como compaixão pelo desespero individual em tempos depressivos e sombrios. *O céu dos suicidas* é narrativa que propõe nova camada de sentido à indignação pela perda do ente querido que se matou: ao invés do silêncio, horror e repúdio face ao suicídio, a voz do luto amoroso, fraterno e nostálgico pelo ente que se perdeu.

E não por acaso *O céu dos suicidas* invade o espaço do *Divórcio*, literalmente. Há uma continuidade, uma linha de comunicação. O narrador do *Divórcio* pretende ser o mesmo de *O céu de suicidas*:

Fechei os olhos e senti cada parte do meu corpo. A cidade barulhenta não me importa mais. É a lembrança mais recente que tenho: aconteceu ontem, o que significa que continuo melhorando. *Divórcio* ajudou muito, mas não me trouxe todas as respostas.

Não foi assim com *O céu dos suicidas*. Aliás, ontem no parque me lembrei de uma coisa: justamente quando fui até as margens do rio da Prata, em uma estrada pouco movimentada de Buenos Aires e, impressionado com o volume da água, percebi que estava vestindo uma camiseta que o meu amigo André tinha me dado anos antes.

Nesse momento, a imagem que congelei na memória é a da roupa desaparecendo na água, já ao longe se confundindo com o brilho intenso do sol. Não chorei. Ao contrário, voltei para o hotel e, depois de três horas caminhando com o dorso nu, sentia-me tranquilo. Se tivesse sido uma comunhão, talvez eu me emocionasse. Mas foi uma homenagem. (LÍSIAS, 2013, p.203-204)

### **À guisa de conclusão**

*Eu me pergunto se eu não contribuí de alguma maneira para a feitura desses dois romances naquela tarde do dia 20 de agosto de 2011, há quase exatos 6 anos. Talvez ao me propor a escutar Lísias, eu tenha desencadeado um processo de exorcismo de traumas através da literatura. Ou talvez não, eu represente somente mais um interlocutor do acaso, para quem ele dirigiu partes de seus desabaços existenciais. Fico de qualquer forma feliz que a poesia de **O céu dos suicidas** tenha desabrochado, e que o desejo de vendeta de um amigo meu tenha encontrado consolo na voz compreensiva do **Divórcio** de Ricardo Lísias.*

### **Referências bibliográficas**

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.

FIGUEIREDO, Priscila. *Mateus (poemas)*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRACAUER, Siegfried. *L'histoire des avant-dernières choses*. Trad. Claude Orsoni. Paris : Éditions Stock, 2006.

LÍSIAS, Ricardo. *Concentração e outros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. *O livro dos mandarins*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.



## EXERCÍCIOS DE NILISMO: MEMÓRIAS DO EXÍLIO E DO DESENRAIZAMENTO EM TEXTOS DE AGOTA KRISTOF

Renato Venâncio Henriques de Sousa (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Nosso trabalho tem como objetivo aprofundar as questões ligadas à(s) escrita(s) da abjeção, articulando-a(s) ao “projeto de escrita” da escritora de origem húngara radicada na Suíça, particularmente nos textos que compõem a “trilogia dos gêmeos”: *Le grand cahier* (2014), *La preuve* (1995a) e *Le troisième mensonge* (1995b). Nosso corpus inclui ainda a narrativa autobiográfica *L’analphabète* (2004), o romance *Hier* (2015) e o livro de contos *C’est égal* (2005). Percebe-se, nesses textos, um apanhado representativo da visão de mundo de Kristof, marcada pelo niilismo e pela experiência da abjeção e do exílio. Exílio que pode se manifestar tanto pelo deslocamento espacial quanto pela depressão e pelo desejo de autoaniquilamento.

**Palavras-chave:** Nihilismo; abjeção; memória; exílio

Antoine Berman, no ensaio *A prova do estrangeiro*, escreve sobre a ambiguidade da posição do tradutor, habitado pela dialética da fidelidade e da traição, o que o leva a querer “forçar dos dois lados: forçar a sua língua a se lastrear de estranheza, forçar a outra língua a se de-portar em sua língua materna” (BERMAN, 2002, p. 19). Em seguida, ele compara tal posição


à dos escritores não franceses que escrevem em francês. Trata-se das literaturas de países francófonos, em primeiro lugar, mas também de obras escritas em nossa língua por escritores que não pertencem de forma alguma a zonas francófonas, como Beckett. Nós agruparemos essas produções sob a categoria do “francês estrangeiro”. Elas foram escritas em francês por “estrangeiros” e carregam a marca dessa estranheza em sua língua e em sua temática (BERMAN, 2002, p. 19).

A ambiguidade da condição do escritor exilado, que escreve numa outra língua, nos faz pensar em Nancy Huston, escritora canadense de expressão francesa radicada na França. No ensaio intitulado “Por um patriotismo da ambiguidade: notas em torno de uma viagem às origens”, ela escreve o seguinte sobre sua língua materna, o inglês:

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras (UFF), Mestre em Letras (UFF), Doutor em Literatura Comparada (UFF). Contato: rvhsousa@gmail.com.






É uma língua que eu abandonei quase tão radicalmente como deixei a Alberta, por razões pessoais e não políticas; uma língua à qual voltei, enriquecida por uma longa e amorosa prática de uma língua estrangeira, uma língua que agora falo, dizem, do mesmo jeito que falo o francês, quer dizer, imperfeitamente, com pequenos erros e um leve sotaque (HUSTON, 2001, p. 233).

Sem conseguir coincidir verdadeiramente com nenhuma identidade, Nancy Huston acaba, por ocasião de uma viagem à província natal, se descobrindo profundamente canadense graças ao súbito retorno às origens. A vivência da autora de *Instruments des ténèbres* remete à de tantos outros escritores que pertencem a dois mundos ao mesmo tempo, *homens traduzidos*, segundo Stuart Hall citando Salman Rushdie, autor dos *Versos satânicos* (HALL, 2000, p. 89).

Nascida em 1935 na Hungria, Agota Kristof teve que emigrar para a Suíça, em 1956, juntamente com o marido, que corria o risco de ser preso por suas ideias políticas, e com o primeiro filho do casal. Trabalhou como operária numa fábrica de relógios e aprendeu o francês num curso de verão na Universidade. A autora faleceu em 2011, em Neuchâtel, onde morava. Em *L'alphabète*, o único texto autobiográfico escrito pela autora, lemos o seguinte:

Quelle aurait été ma vie si je n'avais pas quitté mon pays? Plus dure, plus pauvre, je pense, mais aussi moins solitaire, moins déchirée, heureuse peut-être.  
Ce dont je suis sûre, c'est que j'aurais écrit n'importe où, dans n'importe quelle langue (KRISTOF, 2014, p. 40).

No artigo publicado pelo *Nouvel Observateur* de 29 de julho de 2011, por ocasião da publicação de seu livro de novelas intitulado *C'est égal* (KRISTOF, 2013), Didier Jacob se pergunta: “Titre du livre ou titre de sa vie?” E logo a seguir, reproduz as palavras da autora: «J'aime bien cette formule. Ça veut dire: je m'en fous. Je suis née pessimiste. Même enfant, je ne comprenais pas pourquoi les gens rigolaient. Je critiquais mes parents quand je les voyais rire» (JACOB, 2011, grifo nosso). Na novela que dá título ao livro, três fragmentos de conversas se sucedem sem que o leitor possa reconstituir o contexto de falas aparentemente desconexas. E por três vezes, a expressão “C'est égal” (Cf.




KRISTOF, 2013, p. 46-47) aparece para figurar toda a negatividade de uma escrita marcada pela visão de mundo niilista de Kristof, expressa em seu “je m'en fous”, que podemos traduzir por “estou me lixando”.

Os estados melancólicos, tão propícios, em geral, à criação artística, quando não afetam o indivíduo a tal ponto que podem fazê-lo querer dar cabo da própria vida, estão presentes em vários personagens da autora húngara de expressão francesa. No início de *La preuve* (1995), o segundo livro da “trilogia dos gêmeos”, Lucas, depois de se separar do irmão gêmeo, que atravessou a fronteira do país vizinho, onde viverá exilado durante 50 anos, vive uma depressão profunda. Vendo-se totalmente só pela primeira vez na vida, ele conta mentalmente os seus mortos: a avó, falecida no ano anterior; o avô, dizem as más línguas, teria sido envenenado pela própria mulher há bastante tempo; o pai, que morreu na explosão de uma mina enquanto tentava atravessar a fronteira, e sobre cujo cadáver Klaus, o irmão gêmeo, caminha para poder atingir o país vizinho, além da mãe e da irmã mais nova, mortas há cinco anos, durante a explosão de um obus, no jardim da casa da avó, poucos dias antes do fim da guerra (Cf. KRISTOF, 1995, p. 11).

Certa manhã, entorpecido pela dor da separação do irmão, Lucas está sentado no banco do jardim e não vê o verdureiro chegar. Este estranhou a ausência do rapaz na feira da cidadezinha e foi até a casa de Lucas. O gêmeo se dá conta de que já faz três semanas que não aparece para vender seus produtos na feira. Joseph constata o abandono em que se encontra a horta, o galinheiro, o chiqueiro, o curral... Lucas lhe oferece bebida e comida. Diante da apatia do rapaz, ele pergunta:

- Vous ne buvez pas? Vous ne mangez pas non plus. Que se passe-t-il donc, Lucas!
- Je suis fatigué. Je ne peux pas manger.
- Vous êtes pâle [...], et vous n'avez que la peau sur les os.
- Ce n'est rien. Ça passera (KRISTOF, 1995, p. 14).

No romance *Hier* (1996), o narrador, Sandor Lester, cujo verdadeiro nome é Tobias Horvath, vive há quinze anos como exilado num país estrangeiro, onde trabalha como operário numa fábrica de relógios. Depois de ter sido encontrado deitado na lama, numa floresta, ele é internado num hospital para tratar uma broncopneumonia. Uma vez curado, Tobias é transferido para a ala de psiquiatria “parce que j'avais voulu me donner la mort” (KRISTOF, 1996, p. 15). A segunda referência ao suicídio entre os membros da



diáspora húngara na Suíça aparece na página 62, depois da morte de Véra, que se envenenou com barbitúricos. Seguem-se outras mortes por suicídio. Na quarta vez em que os imigrantes recolhiam dinheiro no bistrô para a compra de coroas de flores para seus mortos, o garçom estranha o fato de os estrangeiros irem toda hora a enterros. Sandor lhe responde: “On s’amuse comme on peut” (KRISTOF, 1996, p. 63). Em *L’analphabète*, no capítulo intitulado “Le désert”, Kristof relata ter conhecido quatro imigrantes que se mataram (Cf. KRISTOF, 2014, p. 44).

Em *Hier*, o capítulo intitulado “Je pense” descreve a imobilidade característica de um quadro de depressão profunda, o que leva o personagem a não fazer nada, a não se mover, a não limpar o apartamento, a não se esforçar para ler o jornal, a não esperar mais nada da vida, nem a chegada de ninguém:

À présent, il me reste peu d’espoir. Avant, je cherchais, je me déplaçais tout le temps. J’attendais quelque chose. Quoi? Je n’en savais rien. Mais je pensais que la vie ne pouvait être que ce qu’elle était, autant dire rien. La vie devait être quelque chose et j’attendais que ce quelque chose arrive, je le cherchais.


Je pense maintenant qu’il n’y a rien à attendre, alors je reste dans ma chambre, assis sur une chaise, je ne fais rien.

Je pense qu’il y a une vie au-dehors mais, dans cette vie, il ne se passe rien. Rien pour moi” (KRISTOF, 1996, p. 43).<sup>2</sup>

Lá pelo meio do livro, o narrador reencontra Line, sua paixão da adolescência e colega de escola, que emigrou com o marido para a Suíça. Trata-se, na verdade, de sua

---

<sup>2</sup> Poderíamos aproximar este texto do romance do escritor francês Georges Perec intitulado *Un homme qui dort* (1967), que mostra um personagem afundado numa crise de depressão. Reproduzimos a seguinte passagem do livro, narrado na primeira pessoa do singular, que dialoga com o trecho citado acima: Ta chambre est la plus belle des îles désertes et Paris est un désert que nul n’a jamais traversé. [...] Ne plus rien vouloir. Attendre, jusqu’à ce qu’il n’y ait plus rien à attendre. Traîner, dormir. [...] Perdre ton temps. Sortir de tout projet, de toute impatience. Être sans désir, sans dépit, sans révolte. Ce sera devant toi, au fil du temps, une vie immobile, sans crise, sans désordre: nulle aspérité, nul déséquilibre. Minute après minute, heure après heure, jour après jour, saison après saison, quelque chose va commencer qui n’aura jamais de fin: ta vie végétale, ta vie annulée. (PEREC, 1967, p. 58-59)




meia irmã, já que a mãe de Tobias, que tinha uma reputação bastante duvidosa, engravidou do professor do vilarejo, de quem era amante. Num dado momento, Lester – o novo nome, adotado no país estrangeiro –, depois que fugiu da Hungria após tentar assassinar a mãe e o amante enquanto mantinham relações sexuais, revela à compatriota que está escrevendo um livro. Perguntado sobre a língua de escrita, ele diz: “Dans la langue d’ici. Tu ne pourras pas lire ce que j’écris” (KRISTOF, 1996, p. 100).

Durante um passeio, Line confessa ao amante não entender o motivo pelo qual escolheu fugir do país e se tornar um João-ninguém, trabalhando como operário numa fábrica, ao invés de estudar para ser alguém. Tobias-Lester responde dizendo: “— Parce que c’est en devenant rien du tout qu’on peut devenir écrivain” (KRISTOF, 1996, p. 111). Line, que é professora de língua, se mostra incrédula com essa declaração, pois acredita que para ser escritor é necessário ter muita cultura, além de ter lido e escrito muito. Lester diz que, apesar de não ter muita cultura, leu e escreveu bastante. E acrescenta: “Pour devenir écrivain, il faut seulement écrire” (KRISTOF, 1996, p. 112). Esta frase lapidar dialoga com o capítulo que tem como título a pergunta “Comment devient-on écrivain?”, do livro autobiográfico *L’analphabète*, que Kristof responde da seguinte maneira: “on devient écrivain avec patience et obstination, sans jamais perdre la foi dans ce que l’on écrit” (KRISTOF, 2014, p. 49).

No ensaio *La trilogie des jumeaux*, de Rennie Yotova (2011), encontramos um interessante depoimento sobre a personalidade de Kristof feito por um conterrâneo da autora, o escritor e editor Adam Biro, que a descreve como uma pessoa profundamente depressiva: “Elle aurait déprimé en Hongrie aussi, aux îles Canaries. Ce n’était pas lié à l’endroit” (YOTOVA, 2011, p. 89). Mais adiante, Biro fala sobre um jantar com a autora, em Neuchâtel, onde ela vivia:

Je lui dis: “Qu’est-ce (sic) tu fais?” Elle me dit: “Je repasse.” Je lui ai dis: “Mais tu as tellement de linge que tu repasses toute la journée? Qu’est-ce que tu fais après?” Elle me dit: “Je regarde la télé.” Je lui dis: “Mais je ne comprends pas, tu habites une ville magnifique, avec ce beau lac.” Elle me répond: “Je déteste le lac.” “Et la montagne?” Elle me dit: “Je déteste la montagne.” “Mais tu as gagné beaucoup d’argent, tu peux voyager?” “Ça ne m’intéresse pas.” “Et l’amour?” “Ah, tu




parles? C'est fini l'amour.” “Je lui ai demandé qu'est-ce qui reste?” Là elle a fait un grand sourire et m'a dit: “Rien”. (YOTOVA, 2011, p. 89)

Apesar dos elementos sombrios presentes na escrita kristofiana, marcada pela dor da perda e do exílio, Yotova cita uma anotação da autora evocando uma carta recebida por um leitor, na qual este diz ter desistido de se suicidar depois de ler obras da autora:

“C'est tout de même bizarre. Un homme de 23 ans pense à se tuer, il lit mes livres et il renonce à son suicide. Pourtant, ces livres-là, ne sont pas des livres optimistes, n'encouragent en rien la vie, sont qualifiés comme noirs et désespérés. / J'ai sauvé une vie. / C'est déjà ça.” (YOTOVA, 2011, p. 96)

No ensaio *Professeurs de désespoir* (2006), Nancy Huston analisa a trajetória de vida e as obras de escritores “negativistas” contemporâneos, nascidos antes, durante e depois da Segunda Grande Guerra. Huston começa por distinguir as duas tendências dominantes do pensamento europeu, a saber, o *utopismo* e o *niilismo*. Segundo a primeira, a inteligência e a instrução humanas devem estar a serviço da revolução, visando construir um mundo melhor. De acordo com a segunda, considerando que todas as ações humanas estão condenadas ao fracasso, o suicídio seria a melhor coisa a fazer ou, na impossibilidade de levar a cabo esse gesto extremo, a escrita apareceria como uma espécie de substitutivo. Para a autora, ambas as tendências, aparentemente antinômicas, seriam, na verdade, complementares já que têm em comum o fato de se basearem numa visão *absoluta*, do tipo “ou tudo ou nada”.

Depois de citar alguns dos grandes autores niilistas da literatura ocidental, tais como Calderón de la Barca e, no século XIX, Flaubert e Baudelaire, a ensaísta canadense afirma que com o sucesso espetacular da filosofia do pensador alemão Arthur Schopenhauer, o negativismo irá se tornar a escola de pensamento mais poderosa da Europa ocidental, consagrando, definitivamente, como modelo de ser humano o homem solitário, racional e autossuficiente. De acordo com Huston, “bien des romans contemporains (dont les miens, me l'a-t-on assez dit!) peuvent être décrits comme sombres, pessimistes, noirs ou déprimants, sans pour autant être fondés sur les postulats du nihilisme” (HUSTON, 2006, p. 21). Embora não faça parte do *corpus* de “professores




de desespero” tratado pela ensaísta, a obra de Agota Kristof se inscreve numa tradição de escritores cuja visão de mundo negativa e niilista aparece como “*a verdade da [própria] condição humana*” (HUSTON, 2006, p. 29). Huston chega a citar o nome da autora húngara, juntamente com o de Beckett, quando elenca algumas das características dos romances da escritora francesa Charlotte Delbo (HUSTON, 2006, p. 151). Tais características comuns aos autores citados são:

Écriture “blanche”, ici et là. Dépouillement stylistique. Perturbation du rythme syntaxique et de la ponctuation. Dépersonnalisation (peu de noms propres; un *je* présent comme pur regard/constat). Précision parfois insoutenable. Sentiment de l’absurde [...] Agrandissement des gestes banals, qui en deviennent terrifiants. Répétition. Concrétude, objectivité. Rareté des métaphores. L’imagination ne se déploie que dans les minuscules espaces de liberté que permettent le rêve et, parfois, la conversation. Absence de sentiment [...]. Dédoulement de soi. Morcellement du corps. Texte flottant, à la structure insaisissable (HUSTON, 2006, p. 151-152, grifo da autora).

A autora de *Les Variations Goldberg*, apresenta, de forma resumida, os postulados do niilismo, a saber: 1. Elitismo e solipsismo; Repugnância pelo feminino, que é assimilado à existência carnal e 3. Desprezo pela vida terrestre (Cf. HUSTON, 2006, p. 21-22).

No romance *Hier*, sobre o qual falamos anteriormente, o narrador se encontra com um menino, no capítulo intitulado “Ils”. Trata-se, na verdade, de um encontro entre o adulto de meia idade e seu duplo de seis anos: “C’était le bonheur d’un temps très lointain où l’enfant et moi n’étions qu’un. J’étais lui, je n’avais que six ans et je rêvais le soir dans le jardin en regardant la lune” (KRISTOF, 2015, p. 75). Tobias então se dirige ao menino que foi um dia e lhe pergunta por que ele olha para a lua. Seu duplo criança lhe responde, irritado, que não está olhando a lua, mas o futuro. Segue-se um diálogo no qual o adulto pinta uma imagem terrível do futuro:

– J’en viens, moi, lui dis-je doucement, et il n’y a que des champs morts et boueux.




– Tu mens, tu mens, cria l’enfant. Il y a de l’argent, de la lumière, de l’amour. Et il y a des jardins pleins de fleurs.  
– J’en viens, moi, répétai-je doucement, et il n’y a que des champs morts et boueux.  
L’enfant me reconnut et se mit à pleurer. (KRISTOF, 2015, p. 77).

Numa cena na qual há um “desdobramento” do narrador, uma das características citadas por Huston, acima, a propósito do estilo dos romances “pessimistas” ou “deprimentes”, a evocação pelo adulto de um futuro sombrio se opõe aos sonhos ingênuos – e desfeitos – da infância. Tal imagem de uma realidade sem saída nos faz pensar no famoso poema em prosa de Baudelaire, no qual o narrador, ao perceber a iniquidade do mundo que o cerca, grita: “N’importe où! n’importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!” (BAUDELAIRE, 1998, p. 137).

A pergunta que Huston faz neste ensaio instigante e original é a seguinte: Por que como pessoas, em nossa vida privada, nós valorizamos os laços afetivos, o convívio com os entes queridos, quer sejam familiares ou amigos, enquanto que, como público (leitor, espectador) consumimos e recompensamos obras que mostram, justamente, o contrário, e nos violentamos em nome do valor sacrossanto atribuído à arte? (Cf. HUSTON, 2006, p. 266-267.) Vamos deixar que ela nos dê a resposta com suas próprias palavras:

Une littérature qui se contente de dresser les constats et les bilans de la vilenie est une littérature malade [...].  
Les professeurs de désespoir ont beau s’égosiller, ils ne feront jamais en sorte que la vie soit exclusivement souffrance. [...] La vie humaine mérite des jugements moins simplistes que la dichotomie espoir/désespoir: tout à la fois merveilleuse et terrible, désopilante et atroce, noble et ignoble, bien et mal, elle est *complexe*, donc *imprévisible*, donc *passionnante*: c’est la condition de notre réflexion et la source exclusive de notre lumière (HUSTON, 2006, p. 352-353, grifo da autora).

À guisa de conclusão, podemos dizer que se é verdade que, como disse André Gide, “não se faz boa literatura com bons sentimentos”, não é menos verdade que a pretensa autonomia da arte não a dispensa de certas exigências éticas, especialmente numa época de profunda crise moral como a nossa. Concordamos com Huston que a literatura



produzida pelos “professores de desespero” não consegue dar conta de toda a complexidade e imprevisibilidade da existência. O que não nos impede, em absoluto, de reconhecer e apreciar a originalidade e a riqueza da obra de Agota Kristof, bem como sua escrita minimalista, marcada por uma visão sombria da condição humana.

### **Referências bibliográficas:**

BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*: Petits poèmes en prose. Paris: Le Livre de Poche, 1998.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*: cultura e tradução na Alemanha romântica. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HUSTON, Nancy. “Por um patriotismo da ambiguidade: notas em torno de uma viagem às origens”, tradução de Núbia Jacques Hanciau, in: HANCIAU, Núbia Jacques, CAMPELLO, Eliane T. A. & SANTOS, Eloína Prati dos (orgs.). *A voz da crítica canadense no feminino*. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.


\_\_\_\_\_. *Professeurs de désespoir*. Arles: Actes Sud/Babel, 2006.

JACOB, Didier. “ ‘Je m’en fous’, disait Agota Kristof”. *Le Nouvel Observateur*. 29 jul. de 2011. Disponível na internet via <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110728.OBS7766/je-m-en-fous-disait-agota-kristof.html>. Consultado em 24 de fevereiro de 2017.

KRISTOF, Agota. *La preuve*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

\_\_\_\_\_. *C’est égal*. Paris: Éditions du Seuil, 2013.





\_\_\_\_\_. *L'analphabète*: Récit autobiographique. Carouge-Genève (Suíça): Éditions Zoé, 2014.

\_\_\_\_\_. *Hier*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2015.

PEREC, Georges. *Un homme qui dort*. Paris: Denoël, 1967.

YOTOVA, Rennie. *La trilogie des jumeaux d'Agota Kristof*. Gollion (Suíça): Infolio Éditions, 2011.

## LINGUAGENS DE MESCLA: MEMÓRIAS, LÍNGUAS E TERRITÓRIOS

Silvina Liliana Carrizo (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** Interessa-nos nesse texto analisar a produção da literatura em portunhol dos escritores Wilson Bueno, Douglas Diegues e Fabián Severo em função das relações nas quais suas obras e entrevistas estabelecem entre as memórias, as línguas e os territórios. Essas formas de literaturas menores comportam práticas contra-hegemônicas cujas diferentes estratégias de mescla agem, ao mesmo tempo, como literaturas minorizadas e literaturas críticas perante a naturalização das literaturas produzidas nas línguas oficiais.


**Palavras-chave:** Literaturas em portunhol; Memórias; Línguas; Territórios.

Esse trabalho tem como proposta analisar de forma relacional a produção de literatura em portunhol dentro do campo literário latino-americano. Tomaremos como eixo a problemática que se estabelece entre as memórias, as línguas e os territórios em Wilson Bueno (Paraná, Brasil), Douglas Diegues (Tríplice Fronteira) e Fabián Severo (Artigas, Uruguai). Livros teórico-críticos como *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem* (1990), de George Steiner, e *Kafka. Para uma literatura menor* (2002), de Gilles Deleuze e Félix Guattari, junto com *O mito da desterritorialização. Do fim dos territórios à multiterritorialidade* (2007), de Rogério Haesbaert, coadjuvam para ampliar a compreensão do conflito e das estratégias de escritores em relação às línguas/linguagens e suas tomadas de posição dentro do campo (BOURDIEU, 1996). As noções de “extra”, “des” e “multi” permitem refletir sobre as conexões que se arquitetam para pensarmos os vínculos não naturalizados entre os escritores e seus territórios e o lugar particular que ocupam aí as memórias linguísticas. Quais são os sentidos da fronteira nesses três escritores? Quais as relações que a fronteira pode vir a construir como liame de materiais e capital cultural nos conflitos linguísticos? De que maneira o nexos língua/memória operacionaliza essas poéticas? De que maneira isso é possível pela presença do portunhol?

Essas particulares formas de literaturas menores comportam práticas contra-hegemônicas tanto no que tange aos projetos escriturais de cada escritor quanto no que se refere à apreciação crítica comparatista do que denominamos uma formação cultural, um Mini Mercosul estético. Práticas essas que dadas as diferentes estratégias de mescla agem, ao mesmo tempo, como literaturas minorizadas (LAGARES, 2011) e literaturas

---

<sup>1</sup> Professora Associada do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Contato: silvinalit@gmail.com.



críticas perante a naturalização das literaturas produzidas nas línguas oficiais e sua concomitante produção de literariedade (CASANOVA, 2002).

As poéticas e políticas desses escritores (expressadas em suas obras e também em suas entrevistas) iluminam os jogos de poder dentro do campo literário na avaliação sempre mediada das escolhas, dos processos e dos projetos. Nesse sentido, as noções de linguajamento e plurilinguajamento (MIGNOLO, 2003), copresença de línguas e plurilinguismo (AMATI-MEHLER, 2005) colaboram tanto nas formações de poepolíticas literárias, quanto nas políticas da memória. No caso de *A babel do inconsciente. Língua materna e línguas estrangeiras na dimensão psicanalítica* (AMATI-MEHLER, 2005), interessa também observar o papel desempenhado por várias línguas (espanhol, português e as vezes o guarani), notadamente no seu processo de mescla como no específico do portunhol na literatura, e como isso pode contribuir para a reorganização da identidade do sujeito-escritor e as relações com a memória. Já no que tange a Mignolo em *Histórias locais/ Projetos globais* (2003). Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar, destacamos a questão do linguajamento e plurilinguajamento como forma de articular e reaver a memória (afetiva, histórica e cognoscitiva) dos escritores extra, des ou multiterritorializados, e como isso importaria numa forma liminar de apreender o mundo.

O *mix* de línguas, o português e o espanhol e com menos presença mas não por isso com menos intensidade: o guarani, tem um papel dominante na economia das literaturas escritas em portunhol. O *mix* aqui é matéria, é protagonista, é memória. As literaturas de *mix* linguísticos alegorizam, no sentido benjaminiano da noção, um estado do campo literário latino-americano, em diálogo crítico com o conceito de literaturas heterogêneas formulado por Antonio Cornejo Polar.

Interessa, para os fins desse texto, apresentar esses três escritores na sua ordem de intervenção dentro do campo, isto é, em um primeiro lugar apresentarei Wilson Bueno e em seguida Douglas Diegues e Fabián Severo.

Wilson Bueno, em *Mar Paraguayo* (1992/2005), tece um tecido de matéria no que de tátil tem a teia de aranha (gruda, tende a embarçar o que entra ou cai) junto com a protagonista: o *mix* que delira em confissão e que se concretiza na personagem central, a

Marafona, que é sua linguagem marafona ou marafa<sup>2</sup>. A *nouvelle* começa com “notícia” e diz assim:

Un aviso: el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura essencial del afescto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem. Deja-me que exista. E por esto cantarê de oído por las playas de Guaratuba mi canción marafa, la defendida del viejo, arrastando-se por la casa como uno ser pálido y sin estufas, sofrendo el viejo hecho asi un mal necessário – sin nunca matarlo no obstante los esfuerzos de alcançar vencer a noches y dias de pura sevícia en la obsesión macabra de eganar-lhe la carne pissada de pescoço. No, cream-me, hablo honesto y fundo: yo no matê a el viejo (BUENO, 2005, p. 11).

A memória, em *Mar paraguayo*, se tece na linguagem como novelo e na confissão que tenta dar conta da verdade dos fatos: a protagonista/linguagem matou ou não matou o velho, e que se inscreve na vertigem da linguagem e na presença do guarani, enquanto língua e memória, a Marafona explica:


[...] la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memoria, se entretienem todo habla y tricô: estas vozes guaranis solo se enterniecen se todavia tecen: ñandu: no hay mejor tela de que la telaraña de las urdidadas rojas: higuêra: sombrêro: de sus urdidadas hojas de pleno acordo, ñandu, de acordo y de entremeio por los arabescos que, sinfonia, se entreleza, radrez de verde e ave y canto, en el andamento feliz de una libertad: ñanduti: ñandurenimbó: [...] (BUENO, 2005, p.35)<sup>3</sup>.

A dissonância do teor extraterritorial instiga a habitar uma fronteira como limiar, dentro do território e, ao mesmo tempo, dentro do campo literário brasileiro, expressado

---

<sup>2</sup> Nos vários dicionários *on-line* que pesquisei, “marafa” alude a drogas ou a pessoa malandra, esperta, que gosta de fazer coisas ilegais. Já Marafona: do árabe *mara haina*, mulher enganadora. Tem relação com a palavra *mãe*. Do latim *matre* ou celtibero *matrubos* e com *fona* (faúlha); do gótico *fon*, *fogo* ou com o gaélico *foun*, *fon*, *terra*, *região*. A palavra marafona supõe-se que possa ter origem árabe com o significado de mulher enganadora, mas a origem pode ser muito mais antiga. Outros significados para a palavra são boneca de trapos, prostituta ou mulher desleixada. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Marafona>>. Acesso em: 20 jul. 2017. Em entrevista concedida a Marcelo Pen, Bueno explica a alma marafa como bandolera, brega e *kitsch*.

<sup>3</sup> Consta no Elucidário, na página 63: ñandu: araña; también el verbo sentir y el substantivo *sentimento*/ ñandurenimbó: telita de araña; telita de arañita (BUENO, 2005, p. 63).



no compasso entre as línguas esquecidas, como a da Marafona, num mar paraguaio íntimo e confessional, inventado no território brasileiro de Paraná que se reduplica na construção mediada já não de um glossário, mas sim de um Elucidário.


Em Douglas Diegues, ao longo da sua obra poética e narrativa, a matéria é poética e pública, no deslimite do excesso, porém marcada por um forte coeficiente testemunhal. O *mix* é protagonista a partir de vozes masculinas dos submundos, as “malas línguas” das quais falava Néstor Perlongher. A memória como material de trabalho, o *mix* como criação, e como trabalho de memória da fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina, que depois, a partir de 2001, começará a ser chamada de Tríplice Fronteira, sempre vigiada, invadida e controlada. Diegues expõe nessa entrevista:

[...] entre esses lugares, essas hermosas citys salvajes, essas aldeias urbanas posmodernas, estan los non lugares, los vazios primitivos, los nadas vegetaes, las tierras de nadie desde onde brotam los portunholes selvagens como flores tipo hongos de la buesta de las vakas... Es uma lengua alucinógena que se non faz bem también non faz ningum mal a la gente (TEXEIRA, 2011).

Já em Fabián Severo, a matéria é linguagem artística fabricada no conflito das falas, sempre negado pela oficialidade do castelhano uruguaio, produzida na audição de vozes protagonistas de cotidianos da fronteira com Brasil. Em geral em primeira pessoa, com teor testemunhal e autobiográfico, em diapasão de forte intimidade e lampejos lumínicos,

Noum sei como será nas terra sivilisada/ mas ein Artigas/ viven los que tienen apeyido./ Los Se Ninguéim/ como eu/ semo da frontera/ neim daqui neim dalí/ no es noso u suelo que pisamo/ neim a lingua que falemo (SEVERO, “Treis”, 2011, p. 21).

Essas três formas de operacionalizar o *mix*, matéria, protagonismo e memória trabalham-se, com suas escolhas e recursos, a partir de procedimentos de extraterritorialidade – sair das línguas para habitar um *mix*, e com isso uma multiterritorialidade, – e desterritorialidade – socavar as línguas maiores, criando uma linguagem literária – em relação a copresença de línguas experimentadas e sensivelmente percebidas pelos autores, da experiência particular com as memórias



familiares (Diegues e Severo) ou da audição dissonante de falares diversos – as langues (as gírias e las malas lenguas dos bas-fond) - nunca, padronizados porque rebeldes e fugidios (Diegues e Bueno).

### **Extraterritorialidade**

Refletindo com George Steiner (1990), podemos pensar nos modos em que diferentes formas de pensar e sentir a fronteira (Bueno, Diegues e Severo) nos abrem a habitar o mundo sonoro das linguagens de mescla, aglomeradas. Escritores cujo teor extraterritorial se expressa na urdidura do desabrigo perante suas línguas escolares, encontrando na hesitação da fronteira a excitação para sua práxis verbal.

Em *Mar paraguaio*, o mar, como lugar fora do mapa – Paraguai não tem mar -, apenas habitado na linguagem da Marafona e como metáfora oceânica, de água, ondas e espuma, das línguas, entre o mar e *la merde*, em Guaratuba<sup>4</sup>, balneário de Paraná:

Ñe'e


Yo soy la marafona del balneário. A cá, en Guaratuba, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal ante el sol, advinadora esfera cargada por el futuro como una bomba que se va a explodir en los urânios del dia. Mi mar. La mer. Merde la vie que yo llevo en las costas como una señora digna cerca de ser executada en la guillotina. Ô, há Dios...Sin, há Dios e mis dias. Que hacer? (BUENO, 2005, p. 12).

Para Douglas Diegues, o portunhol selvagem contém o mix, o portunhol, que é o esperanto-luso-hispano-sudaka dessa fronteira entre Paraguai, Brasil e Argentina, é metáfora das ruínas culturais e linguísticas do espanhol e o português. Diegues elucida:

El portunhol cabe em qualquer moldura. El portunhol selvagem non cabe em moldura alguma. El portunhol es bisexual; el portunhol selvagem, polissexual. El portunhol es papai-mamãe; el portunhol selvagem, kama-sutra. El portunhol selvagem es transnacional. El portunhol es determinado. El portunhol selvagem es indeterminado. El portunhol tem color. El portunhol selvagem non tem color. El portunhol es un esperanto-luso-hispano-sudaka. El portunhol selvagem es un conceito propio de lengua poética de vanguardia primitiva que he inventado para fazer mía literatura, um deslímite

---

<sup>4</sup> Segundo a Wikipédia: “Guaratuba” é um termo de origem tupi que significa “ajuntamento de guarás”. Esse nome foi concebido pelos nativos que habitavam essa região de mangues na época do descobrimento do Brasil pelos portugueses. Guará é o nome de uma ave de plumagem vermelha que existia em abundância nesta área e que, mesmo protegida pelas autoridades, desapareceu do litoral paranaense e quase foi extinta. “Tuba” vem do tupi *tyba*, que significa “ajuntamento”. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Guaratuba>>. Acesso em: 20 jul. 2017.



verbocreador indomábel, uma antropófaga liberdade de linguagem aberta ao mundo, y puede incorporar portunhol, guaraní, guarañol, las dieciséis (ou mais) lenguas de las dieciséis culturas ancestrales vivas em território paraguayensis y palabras del árabe, chinês, latim, alemán, spanglish, francês, coreano, etcétera. El portunhol pode ser dulce. El portunhol selvagem tal vez seja mais trilce (ALVAREZ, 2015).

Em Fabián Severo, a fronteira como região apagada pelos centros urbanos e culturais de produção hegemônica, significa vozes contra vazios, escrever por “fora” a partir dos “ex-territórios” – a fronteira do Norte, do sul uruguaia? – canonizados da literariedade do castelhano uruguaio, para abastecer de capital literário o “limbo” fronteiriço. Severo poetiza Artigas:

Artigas e uma estación abandonada/ a esperança detrás de um trein que no regressa/ una ruta que se perde rumbo ao sur (SEVERO, 2011, “Dois”, p. 20).

Artigas e uma terra perdida nu Norte/qui noum sai nus mapa (SEVERO, 2011, “Onse”, p. 29).

Quem noum cuñese a frontera/ no sabe lo ques la soledá (SEVERO, 2013, “Poema 1”, p. 15).


Na frontera/ ranyos de basura/ i niños de tierra/ perderoum la palabra./ Nu inverno da yente/asvés alguien se enamora./ De ves incuando,/ nase uma flor entre us fierro/ensusiando la primavera./ Intonse/ como un resto de pan/la jente sindurese (SEVERO, 2013, “Poema 24”, p. 38).

### **Multiterritorialidade e plurilinguajamento**

As poepolíticas do Mini Mercosul estético, seus portunholitos e suas escolhas, estratégias e procedimentos procuram batalhas culturais a partir de diálogos entre territórios e línguas. Diegues reflete:

Non se trata dum portunhol encenado desde um gabinete, pero sim ouvido primeiramente en las calles de La frontera de Punta Porã (Brasil) y Pedro Juan Caballero (Paraguay), y em ñande roga mi (nossa pequena casa), onde el portunhol era la lengua mais falada por mio abuelo, la xe sy (mi madre), la empregada, los parientes que venían a comer allí los domingos kuê. La primeira lengua en la cual me he expressado quando aprendí a falar non fue el portugues nim el español nim lo guarani, mas sim el portunhol de indole selvática (DIEGUES em GASPARINI *et al.*, 2012, p.159-160).

Severo poetiza:



Yo no quiría ir mas en la escuela/ porque la mestra Rita, de primer año/ cada ves que yo ablava/ pidía pra que yo repitiera i disía/ *vieron el cantito en su voz, así no se debe hablar/* i todos se rían de mim/ como eya pidía que yo repitiera/ yo repitía i eyos volvían se ri. (SEVERO, 2011, “Trintidóis” [fragmento], p. 54).

Bueno aponta:

“Mar paraguayo” é um autêntico divisor de águas em minha trajetória literária. Além da necessidade íntima de dar uma resposta estética, digamos, ao histórico isolamento em que vivem as línguas da América Latina, eu ansiava pela criação de uma personagem que fosse um pouco de nossa alma marafa, bandolera, brega e kitsch. Além de seu proposital mergulho no portunhol, no brasiguayo, um “idioma” que faz parte da realidade de nossa fronteira, da fronteira do Paraná com o Paraguai e Argentina, o “Mar paraguayo” apresenta uma “realidade”, que mais não seja, geograficamente importante para as minhas raízes e origens... Sendo fiel a isso, penso que com o livro também fui fiel a suas suspeitosas aduanas e ao desatado contrabando que ali se verifica, não só de produtos, mas de línguas, culturas, modas e “moods” (PEN, 2007).


A copresença de línguas na economia textual e metafórica encena nos projetos escriturais elencados as relações com as memórias que vão sendo interpeladas entre as memórias pessoais de apropriação das línguas e do mix, o portunhol – enquanto parole –, e as formas de estar nas fronteiras e de recriá-las. A copresença aqui é entendida como um aumento de significado individual e cultural que expressa, nesses projetos literários, a coexistência e a co-habitabilidade entre territórios e línguas potencializando e dinamizando, assim a vida significativa (AMATI-MEHLER, 2005).

Em *A Babel do inconsciente* lemos:

Mas, na história da conquista da língua, nesse percurso que aparece tão ordenado e preordenado no seu vínculo profundo entre a mãe e a língua materna, o que acontece quando a língua que se escuta e que se aprende não é apenas uma? O que acontece quando as palavras que assinalam a passagem do corporal ao verbal são ditas em várias línguas? (AMATI-MEHLER, 2005, p. 99).

São as memórias atualizadas de imaginários culturais – a fronteira como ruína de todos os centros hegemônicos -, de tradições literárias que buscam ser capturadas a





partir desses ex-territórios e que procuram essa herança dita maior para esse mix menor e minorizado, multiterritorializando-o. Bueno rememora:


Nasci no sertão, aquele tempo, e nem faz tanto tempo assim, que o Paraná tinha sertão a floresta virgem, a fauna nativa quase intocada. Sou bisneto de índia guarani com alemão. Imagina a mistura... Minha bisavó, (mãe de minha avó materna, era uma bugra de olhos azuis e que comia com as mãos), foi caçada a laço no interior paulista por um germano de fuzilantes olhos azuis. Faço uma pequena homenagem a este meu bisavô em *Tio Roseno* e claro, bem mais evidente, à minha bisavó índia. A coisa índia está em mim quase como uma segunda pele, sou um bugre angustiado, perplexo olhando as árvores da rua, os automóveis, o trânsito vertiginoso (DANIEL, 2010).

O plurilinguajamento, enquanto poepolítica, na singularidade do mix, seria aquele momento, sempre em recomeço, em que, segundo Mignolo (2003, p.358), uma língua viva se descreve como um estilo de vida na interseção de duas ou mais línguas, que é afeto, arte e conhecimento. Mignolo entende que o linguajamento é articulação e recuperação das memórias (afetiva, histórica e cognoscitiva) dos escritores – como nesse caso, em multiterritorialidade – e, desse modo, são formas liminares de apreender o mundo. Severo poetiza:

Mi madre falava mui bem, yo entendía./ *Fabi andá fazer los deber, yo fasía./ Fabi traseme meio litro de leite, yo trasía./ Decí pra doña Cora que amañá le pago, yo dicía./ Deya isso gurí y yo deiyava.*  
Mas mi maestra no entendía./ Mandava cartas en mi caderno/todo con rojo (igualesito su cara) y firmaba imbaiyo.  
Mas mi madre no entendía./ *Le isso pra mim hijo y yo leía.*  
Mas mi madre no entendía./ *Qué fizeste meu fño, te disse que te portaras bien/y yo me portava.*  
A historia se repitió por muintos mes. Mi maestra iscrevía mas mi madre no entendía./ Mi maestra iscrevía mas mi madre no entendía.  
Intonces certo día mi madre entendió y dice:/ *Meu fño, tu terás que deiyá la iscuela/ y yo deiyé* (SEVERO, 2014, p. 34).

Bueno relata:

Digamos que o *Mar* intenta espelhar a democracia e a proliferação das linguagens. Uma contestação em si aos rigores clássicos, às camisas de força de um fazer literário que se impõe a nós, desde muito antes de nós mesmos. Com o *Mar* eu pretendi romper com tudo isto inclusive com a angústia da influência, misturando tudo numa mesma



e assumida sopa literária, Joyce e Puig, José de Alencar e Machado, Neruda e Octávio Paz (DANIEL, 2010).

Diegues reflete:

Essa lengua es una non lengua neo antigua, podemos ubicar vestigios del portunhol selvagem entre los troubadores galaiko portugueses y en los kapos del macarrónico medieval, surge entre las fronteras de las lenguas ofiziales, y tem como interlocutores los lectores cansados de la normalidade literaria, por um lado, y de las literaturas aburridas, por outro... Um de los negocios hermosos de mio portunhol selvagem es que ele pode ser feo, bizarro, bello, tuerto, ruprestre, diferente, dislexico, tarová (loco em guarani), etc, pero dificilmente será aburrido... Mesmo que voce non entenda muito claramente, se puede sentir algo que solamente el portunhol selvagem te lo puede dar... (DIEGUES *in* GASPARINI, 2012, p. 163).


A fronteira pode ser uma região, no sentido de Bourdieu (1989) e, ao mesmo tempo, presença multiteritorializada que se poetiza nas linguagens que operacionalizam, imaginando e trazendo imaginários e memórias, entre-lugar e ex-território que é fonte e é poesia, que é o *mix* das linguagens e seus limites poéticos, políticos e epistemológicos.

O processo memorialístico é da ordem da inscrição das línguas em estado de mix, é um estar aí cuja dinâmica assistemática permite compreender o esquecimento do silêncio do espanhol e do português quando não tinham sido impostos pelas armas, quebrando um silêncio que habitava em outras línguas, hoje esquecidas. À ordenação dos sujeitos e de suas culturas, disciplinadas pelos arquivos dos colonizadores, ergue-se o portunhol como formação cultural contra-hegemônica e perturbadora. Uma formação que alegoriza os conflitos linguísticos, os territórios de fronteira e as des-memórias no campo literário latino-americano.

### **Referências bibliográficas**

ALVAREZ, Montse. *Entrevista com Douglas Diegues*. La gracia de lo inusitado. Portal ABC, 16/08/2015. Disponível em:

<<http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/douglas-diegues-la-gracia-de-lo-inusitado-1398459.html>>. Acesso em: 22 jul. 2017.



AMATI-MEHLER Jacqueline *et al.* *A babel do inconsciente: língua materna e línguas estrangeiras na dimensão psicanalítica*. Trad. Cláudia Bachi. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BOURDIEU, Pierre. Capítulo V A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989. p. 107-132.

BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. Edición literaria a cargo de: Reynaldo Jimenez; com prólogo de: Néstor Perlongher. 1. ed. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.


\_\_\_\_\_. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

CARRIZO, Silvina; NORONHA, Jovita Gerheim (Orgs.) *Relações literárias interamericanas: Território & Cultura*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010.

\_\_\_\_\_. Linguagem e memória em Paloma Vidal. *Anais... Congresso XV ABRALIC Experiências literárias, Textualidades contemporâneas*, 2016. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491572267.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491572267.pdf)>. Acesso em: 20 jul. 2017.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

DANIEL, Claudio. *Entrevista com Wilson Bueno*. Portal e rede Cronopios, 04/06/2010. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10657&portal=cronopios>>. Acesso em: 20 jul. 2017.



DIEGUES, Douglas. *La gracia de lo inusitado*. Entrevista a Montse Alvarez. 16 de agosto de 2015. Disponível em:

<<http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/douglas-diegues-la-gracia-de-lo-inusitado-1398459.html>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

GASPARINI, Pablo; OLMOS, Ana Cecilia; CELADA, Maite. Corregirlo sería matarlo. Entrevista a Douglas Diegues, poeta em “portunhol selvagem miri michi”. *Revista abehache*, v. 1, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://revistaabehache.com.br/index.php/abehache/article/view/57>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

LAGARES, Xoán. Minorias linguísticas, políticas normativas e mercados. Uma reflexão a partir do Galego. In: LAGARES, Xoán; BAGNO, Marcos (Orgs.). *Políticas da norma e conflitos linguísticos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. p. 169-192.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/ Projetos globais*. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

PEN, Marcelo. Entrevista com Wilson Bueno. Decassílabo perfeito para nação imperfeita. *Revista Trópico*, 2007. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2484,1.shl>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

PEREIRA, Diana Araújo (Org.) *Cartografia Imaginária da Tríplice Fronteira*. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

SEVERO, Fabián. *Noite nu Norte. Noche en el Norte*. Poesía de la Frontera. 2. ed. Montevideo: Rumbo Editorial, 2011.



\_\_\_\_\_. *NósOutros*. Montevideo: Rumbo Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_. *Viento de Nadie*. Montevideo: Rumbo Editorial, 2013.

STEINER, George. *Extraterritorial*. A literatura e a revolução da linguagem. Trad. Júlio Castañón Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TEIXEIRA, Rodrigo. Entrevista a Douglas Diegues. Portal: *Overmundo*. 10/08/2011. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/triplices-fronteiras-literarias>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

## REPACTUANDO MEMÓRIAS ATRAVÉS DO ARQUIVO: A NARRATIVA DE ALEILTON FONSECA EM “O PÊNULO DE EUCLIDES”

Tarcísio Fernandes Cordeiro (UFRB)<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente estudo apresenta uma análise de aspectos memorialísticos, em interação com a teoria do arquivo, presentes no romance *O pêndulo de Euclides*, publicado, em 2009, pela editora Bertrand Brasil. A obra, do ficcionista baiano Aleilton Fonseca, provoca uma intersecção entre a ficção e o plano histórico, uma vez que o texto de Fonseca retoma passagens d’*Os sertões*, de Euclides da Cunha. Assim, faz-se uso do trato comparatista, nessa abordagem, uma vez que a análise intercala, entre os textos, questões atinentes à literatura, à memória, ao arquivo e à história.

**Palavras-chave:** Arquivo; Euclides da Cunha; Memórias.

A ficção contemporânea tem dado novos contornos à gesta de acontecimentos pretéritos. Nesse movimento, outras perspectivas são atribuídas a temas até então estabelecidos, vozes silenciadas passam a ocupar a centralidade do plano narrativo e tramas complexas realinham os discursos de outrora. Logo, o paradigma da verdade única e oficial se vê fragilizado frente ao referencial da verossimilhança, de modo que as fronteiras da ficção, cada vez mais dilatadas, abrem espaço, segundo Linda Hutcheon (1991), à metaficção historiográfica.


Nesta guinada, conforme Reinaldo Marques (2015), deve-se atentar para os usos do arquivo, espaço originalmente de legitimação do Estado-nação, que se consolida após a revolução francesa, mas, já na década de 1980, sobretudo com o processo de globalização, passa a ser utilizado por novas perspectivas. Leituras menos lineares começam a surgir, feitas por pesquisadores pautados por olhares transdisciplinares, comparatistas e, sobretudo, dispostos a romper com a tendência a univocidade do arquivo.

No que diz respeito à guerra de Canudos, sabe-se que as ações militares destruíram a comunidade do Belo Monte, denominação utilizada pelos locais, implicando na morte de milhares de camponeses, em fins de 1897, no sertão baiano. Para além do extermínio físico, as autoridades brasileiras impuseram vigorosa campanha para o aniquilamento das memórias relativas ao episódio, estando, inclusive, as ruínas da cidade destruída submersas pelas águas do açude do Cocorobó, obra concluída em 1969.

Em contraponto, no transcorrer do tempo, a ação estatal encontrou inúmeras resistências, de modo que hoje temos uma vasta produção literária e historiográfica que

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto da UFRB e doutorando em Estudos Literários, Pós-Lit / FALE / UFMG. Contato: [tarcisiocordeiro@ufrb.edu.br](mailto:tarcisiocordeiro@ufrb.edu.br).



trata, sob diversas perspectivas, as causas e os desdobramentos desse massacre. Exemplo desse processo verifica-se no romance *O pêndulo de Euclides*, de Aleilton Fonseca, em que a trama se estabelece a partir de uma questão epistêmica, a saber: Canudos seria uma temática exaurida? Na tentativa de superar a angústia dessa possibilidade, o narrador/pesquisador se lança numa travessia pelos arquivos que alimentam esse enredo. Publicada em 2009, pela Bertrand Brasil, a obra rende homenagens a Euclides da Cunha, autor d'*Os sertões*, em seu centenário de morte.

Para o desenvolvimento dessa apreciação, far-se-á uso da abordagem comparatista uma vez que o diálogo intertextual intercala pesquisa histórica, traços memorialísticos e *ethos* acadêmico. Por sua vez, o enredo converge tais caracteres em favor do arquivo, quer seja enquanto espaço físico de pesquisa (universidade, museu, memorial, sítio arqueológico), quer seja numa abordagem intimista em que as memórias, as confissões, os diálogos e também os sonhos e as utopias são desvelados.


Assim, nessa análise, propõe-se um diálogo entre as temáticas: literatura, memória, arquivo, história, a partir da leitura do romance de Aleilton Fonseca, *O pêndulo de Euclides*. Para tanto, pretende-se problematizar a relação entre tais conceitos, destacando as intersecções da narrativa ficcional com o plano histórico a partir do arquivo, e de seus desdobramentos memorialísticos, em que o texto literário de Euclides da Cunha se transformou. Como estratégia metodológica, optou-se por dividir a exposição argumentativa em três seções, precedidas pela matriz ficcional e acompanhadas de uma discussão teórica a respeito das estratégias utilizada no desenvolvimento da trama.

### **O palimpsesto d'*Os sertões***

A Guerra de Canudos foi o conflito mais trágico e sangrento do Brasil. Era o que mais se repetia nas palestras do seminário, que reunia professores, estudantes e pesquisadores. A Universidade parecia estar em festa, com gente se acotovelando nos corredores e auditórios. A última conferência concluía o evento com chave de ouro. Eu, atento, nem sempre estava de acordo com o que ouvia.

[...]

O conferencista encerrou suas palavras dizendo em tom de máxima que, mais de cem anos depois, a guerra era um tema exaurido. Nada de novo havia a dizer ou acrescentar. Tudo estava dito, registrado, lido e analisado (FONSECA, 2009, p.13).



A crise epistêmica, de um narrador não nominado, determina o início da trama em *O pêndulo de Euclides*, de Aleilton Fonseca. A inquietude, frente às “certezas” apontadas num evento acadêmico, leva o professor que nos conta a história a se deslocar de Feira de Santana à Canudos com o intuito de coligir material para a escrita de um livro que melhor captasse o olhar do sertanejo sobre os eventos bélicos, dando visibilidade às vozes silenciadas e aos enredos inexplorados.

Assim, a obra em questão dialoga com o *leitmotiv* do arquivo quer seja pela importância de sua constituição enquanto registro da nossa história quer seja pela vontade de o pesquisador encontrar num documento/testemunho, ainda não revelado, material que lance luzes sobre um determinado aspecto ainda obscuro de nosso passado. Mas, como fazê-lo, num contexto de tamanha produção acadêmica/científica como o do conflito que Vargas Llosa denominou como *A guerra do fim do mundo*, sem se perder no emaranhado de documentos e relatos que registram os embates ocorridos nos sertões baianos, em fins do século XIX? Ou ainda, sem se enlaçar na tradição de um enredo cujo arquivo fora, em grande medida, forjado institucionalmente pelo viés das autoridades responsáveis pela destruição do arraial?

O fato é que escrever sobre a guerra de Canudos trata-se de um desafio. Isso se dá, uma vez que o tema vem sendo estudado, no último século, por inúmeros pesquisadores e instituições que dedicam esforços na interpretação dos eventos históricos, assim como na preservação da memória, da obra e da contribuição intelectual, no cenário brasileiro, de Euclides da Cunha.


Logo, falar sobre tal acontecimento e seus personagens se revela complexo na medida em que a produção pode se aproximar da repetição monocórdica, em que fatos já muito conhecidos são alinhados, limitando-se, quando muito, a construção de um painel mais amplo. Ou ainda, a construção de uma narrativa que, ao se situar numa perspectiva muito divergente, incorra na caricatura. De todo modo, persiste a angústia, ao dissertar sobre tema tão estudado, de uma escrita em palimpsesto.

Roberto Ventura, em biografia sobre Euclides da Cunha<sup>2</sup>, faz uso dessa expressão, num capítulo sob o sugestivo título de “Maldição antiga”, para caracterizar a tese segundo a qual a representação de Antônio Conselheiro fora construída a partir dos traumas vivenciados pelo escritor fluminense. Para o biógrafo, questões comuns a ambos, como a

---

<sup>2</sup> Essa publicação deve ser lida em sua excepcionalidade, por se tratar de uma obra póstuma e inconclusa.





orfandade, a sexualidade, a traição e a loucura são reinterpretadas como obsessões que adentram a narrativa da campanha de Canudos. Servem de fonte documental, para tal leitura, documentos recolhidos das ruínas de Canudos, como as narrativas populares e as prédicas atribuídas ao Conselheiro analisadas por Euclides. Do mesmo modo, a interpretação de Ventura, sobre a escrita euclidiana, estabelece uma leitura documental, interagindo conceitualmente com os estudos que se valem das tensões entre o campo empírico da história e a produção ficcional (VENTURA, 2003).


Por sua vez, Aleilton Fonseca ao fazer uso, no plano da narrativa, dos arquivos sobre Canudos e sua guerra, desloca o objeto de interesse, do que poderíamos denominar como evidência história, em favor da linguagem literária. Assim, parte-se, na trama, de um espaço legitimador do arquivo, a Universidade, para o campo de investigação direta, de onde se retiram os registros constituintes desse acervo institucional.

No caso do enredo em tela, a personagem protagonista segue acompanhada de dois outros pesquisadores que se deslocam, após o desfecho do evento acadêmico que abre o romance, em direção aos sertões do Belo Monte. Assim, além do narrador, tem-se um poeta e um brasilianista francês que seguem em direção à Canudos. Cada personagem, no trato da diegese, segue sua viagem particular. Em conjunto, porém, metaforizam o fazer acadêmico cada vez mais voltado para construções coletivas de saber e de conhecimento.

Esse coletivo, por sua vez, depara-se, já na Canudos contemporânea, com outra personagem, um nativo, descendente de conselheiristas, que porta, em suas memórias, o saber que se traduz na epifania do enredo. Trata-se, nesse caso, de um encontro de perspectivas narrativas, a partir das formulações de Walter Benjamin (1994), em que a experiência do viajante, marcada pelo olhar etnográfico, capaz de esquadrihar a paisagem em busca do conhecimento, dialoga com a experiência do velho camponês, conhecedor dos segredos de outro tempo, porta-voz da sabedoria de seu lugar.

A esse respeito, a trama apresenta uma ecologia cultural favorável à colaboração de atores sociais díspares. Arcontes, cada um a seu modo, de arquivos distintos. Assim, inclusive pela suspensão da narração autodiegética, em certos capítulos, prevalece a interação colaborativa das personagens. Índícios do que, nas artes pós-modernas, Reinaldo Ladagga (2012) trata como a estética da emergência.

Diga-se ainda, mesmo com a presença de marcas biográficas, que deve-se afastar a possibilidade de uma estética do espelho, pois a narrativa de *O pêndulo de Euclides* faz



do arquivo histórico não um monumento estático, mas, sim, dinâmico, em que se buscam metáforas. Tais pontes metafóricas, entre fato e ficção, “se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido” (SOUZA, 2002, p. 113).

Em síntese, para além da sobreposição de textos, trata-se do jogo de colagens imagéticas em que personagens históricos, abordados pela narrativa, são reinseridos pela ficção no contexto capaz de decalcar uma nova história de um velho enredo. Isso se dá, pois, uma vez esvanecidas, as imagens, de uma pretensa totalidade histórica, se fragmentam, possibilitando o surgimento de novas trajetórias, o que se dá, especialmente, pela ficção.

### **Nas trilhas do arquivo: literatura e história**


De fato, no dia 3 de outubro, dois dias antes do final da guerra, Euclides da Cunha partiu de Canudos. Sem alarde. Acompanhava-o um guia, que também levava sua bagagem. Na saída, um oficial consultou os papéis e constatou que não havia o termo de entrada desse ajudante no acampamento. Atribuiu isso a possível falha do encarregado do registro. Afinal, valia e bastava a palavra do doutor, que, com firmeza e seriedade, afirmava ser aquele homem seu fiel guia. A seu modo, isso era verdade.

[...]

Na saída, o Dr. Euclides recebeu ordens de ir falar com o comandante. Deixou o sertanejo à sua espera e dirigiu-se à barraca do comando. O oficial, com ar decidido e sem delongas, entregou-lhe um menino de seis anos. Já cuidavam dos despojos da guerra, distribuindo os órfãos aos oficiais e aos soldados como pequenos troféus de guerra. Muda e acuada, a criança tinha os olhos sumidos de medo e o corpo prestes a se desmanchar, entanguido pela doença e pela fome (FONSECA, 2009, p. 145).

A narrativa de Aleilton Fonseca, a certa altura do romance, faz uma releitura da passagem de Euclides da Cunha pelo teatro da guerra de Canudos. Para tanto, o escritor faz uso de uma informação histórica, possivelmente resultante das pesquisas do historiador baiano José Calasans (1986), que encontra uma correspondência, endereçada ao autor d’*Os sertões*. Nessa missiva, fica evidente que o então correspondente de guerra deixara o front levando consigo, a pedido do General Arthur Oscar, para o sul do país, uma criança de aproximadamente seis anos, a quem confia a educação ao amigo e educador paulista Gabriel Prestes, tendo o menino adotado o nome de Ludgero Prestes.

O excerto, neste caso, apresenta um diálogo com a narrativa historiográfica, mas, ao mesmo tempo, serve ao propósito ficcional, na medida em que a cena quadra como um




corta-luz para a passagem da personagem, aparentemente secundária, do guia. Na verdade, um sertanejo que se defronta com o escritor numa peripécia do enredo. Aquele acaba sendo salvo, por este, do cerco final a comunidade do Belo Monte.

Será esse senhor, na versão ficcional um homem simples e relacionado com os valores sertanejos, o responsável por oferecer, ao homem das letras e das ciências, as informações que irão auxiliar na escrita da obra monumental sobre Canudos. Sendo, essa passagem, guardada em segredo pelas partes e apenas transmitida, de pai para filho, por gerações até o instante da revelação, em que novamente a voz da resistência popular se sente segura para interagir com o olhar acadêmico.

Nota-se, nessa passagem, um duplo movimento da ficção em relação ao arquivo. O primeiro de reverência, no sentido que serve de manancial para a construção da narrativa, dando-lhe ares que se aproximam de um plano factual, com a pretensão de legitimá-la enquanto discurso capaz de corresponder a pesquisa documental. Mas, por outro lado, no desenrolar da trama, o arquivo é posto em questão, pois a ficção lança dúvida sobre o possível fazer científico, assim como as fontes utilizadas pela autoria d'*Os sertões*. Paradoxalmente, mimetiza-se e se contesta a narrativa histórica, num influxo em que perspectivas heterogêneas se cruzam. Assim o enredo, apresenta momentos que oscilam entre o “paradigma de legitimação” e o “paradigma do desafio”, para usarmos os termos postulados por Marco Codebò (2010).

Euclides da Cunha, na escrita de sua obra-mestra, assumira o lugar da voz civilizatória, do homem de ciências, que registrava para posterioridade o seu olhar sobre os episódios de Canudos. Convicto da enunciação de uma verdade científica, arrogou-se, ao fim da nota preliminar, a missão de narrador fiel aos fatos, ao afirmar “E tanto quanto o permitir a firmeza do nosso espírito façamos jus ao admirável conceito de Taine sobre o narrador sincero que encara a História como ela merece” (CUNHA, 2016, p. 11). Logo, o escritor se propunha a pintar, com justa palheta, as cenas dos episódios bélicos, sendo-lhe, entretanto, facultado o acesso às belas letras, fator que o delimitava, socialmente, enquanto intelectual.

Porém, sobre a natureza da escrita com fito historiográfico, nos parece oportuno considerar as ponderações que Michel de Certeau (2011) a respeito dessa modalidade narrativa. Para o historiador francês, existem dois planos temporais que são justapostos na tessitura da narração de um evento factual. Isso ocorre dada a diferença entre o tempo



do acontecimento (das coisas) e o tempo de sua representação (discursivo). Por conseguinte, resulta a noção de desdobramento que é próprio da narrativa histórica.

Assim, o discurso de verdade de um homem das ciências, como pretendia o correspondente da guerra de Canudos, acaba por se utilizar de estratégias narrativas que estão presentes nos enredos mais simples. Em verdade, trata-se da habilidade de contar uma história, de selecionar e combinar episódios de modo a legar a outrem uma fração do vivido. Isso, entretanto, não implicaria no rompimento com os fatos, pré-requisito fundamental do texto histórico, mas devemos reconhecer que a estratégia autoral estabelece, em grande medida, o lugar que determinado evento ocupa dentro do universo narrado. Logo, deve-se reconhecer que Euclides da Cunha fez suas escolhas, selecionou e silenciou vozes, operou ângulos narrativos, cortes cênicos e ajustes cromáticos na descrição de personagens históricas. De modo que sua narrativa sincera, deve ser entendida como um princípio de ofício, não podendo ser aceita como uma verdade absoluta ou transcendente.

Nesse caso, tem-se na narrativa euclidiana um duplo, em que o plano histórico desliza em favor do enredo. Luiz Costa Lima denominou esse movimento como passagens-ornato d'*Os sertões* que, segundo o crítico literário, servem como moldura à temática central, construída por uma argumentação que intentava o estabelecimento de hipóteses e verdades científicas, mas que também, mesmo não intencionalmente, indicavam os limites da ciência (LIMA, 2000, p. 55).


### **As ficções do arquivo em “O pêndulo de Euclides”**

Faz mais de cem anos..., e o governo nunca reconheceu o crime. Os senhores, donos das palavras e dos saberes da cidade grande, vêm aqui todo dia, sem parar. Vocês vêm aqui nos indagar as ideias, pra anotar os fatos e explicar nos livros. Mas, no fundo, me digam: o que é que vocês vêm fazer aqui?

[...]

Mesmo sem saber, vocês vêm aqui pra fazer as pazes com o sertão. Vocês vêm examinar com os próprios olhos e tomar pé da história. Vocês vêm pra ver e crer que aquela guerra foi mesmo um grande crime. A viagem até aqui é um pedido de desculpas (FONSECA, 2009, p. 204-205).

Em *O pêndulo de Euclides*, tem-se um acerto de contas ficcional entre o olhar científicista e as vozes populares. Para tanto, a narrativa faz do arquivo, sobre a guerra de Canudos, um ponto de encontro para o duelo. O acúmulo de informações sobre o evento




é o espaço de disputa acerca do tempo pretérito. Nesse jogo, o saber formal e institucional é confrontado pela experiência do viver local.

Aleilton Fonseca atravessa essa vereda, um tanto delicada, ao realizar uma abordagem plural capaz de problematizar os arquivos em seus vários formatos. O enredo reconhece o saber acadêmico, mas relativiza-o ao questioná-lo enquanto instância pacificadora das verdades de outrora; valoriza os espaços institucionais de memória, mas tenciona os seus limites, inclusive orçamentários; critica os acervos privados, ao tempo que reconhece que, na ausência de um ente público, coube aos indivíduos salvaguardar parcela de nossa história; descreve a resistência popular da memória, com suas fragilidades e desvios, mas, trata-a de modo respeitoso em suas potencialidades enquanto sonhos e utopias.

E mais, denuncia, para usarmos um termo caro a Euclides da Cunha, o aspecto predatório de representantes da academia que realizam pesquisas, escrevem livros, mas se mostram, de algum modo, indiferentes a realidade analisada. Assim, atestam a singularidade epistêmica do fato, mas desconhecem a complexidade do todo. Ignoram, no caso da temática em discussão, o fato de que a tragédia que transcorreu há mais de cem anos ainda reverbera sobre os sujeitos do tempo hodierno. A dor, peculiar ao sentimento do artista, apresenta-se, sobremaneira no texto de Aleilton Fonseca, pelo desenlace desse confronto entre ciência e saber popular. Oportunidade em que a personagem sertaneja diz da indignação frente à indiferença de um Estado incapaz de se desculpar pelo massacre proporcionado ao povo do sertão. Serve-lhe, entretanto, como uma forma de alento, a ideia de que os inúmeros trabalhos e pesquisas sobre o tema são, no fundo, uma forma de retratação. Por sinal, talvez esse tenha sido um dos elementos motivadores da escrita da obra-mestra euclidiana,

Cinco anos mais tarde, Euclides denunciou, em *Os sertões*, a campanha militar como crime e fez a confissão de culpa da omissão de suas reportagens, ao mencionar fatos sobre os quais antes silenciara: a degola dos prisioneiros e o comércio de mulheres e crianças. Criticou a hipótese de uma conspiração política, apoiada por grupos monárquicos e por países estrangeiros, que havia justificado o massacre (VENTURA, 2003, p. 175).

Sobre esse desejo de reparação, parece razoável considerarmos as lições, legadas à humanidade, decorrentes dos traumas das grandes guerras mundiais do último século. Paul Ricoeur (2007), a esse respeito, desenvolve o conceito historiográfico do dever de



memória. Tal categoria diz respeito ao dever ético, daqueles que narram a humanidade, para com o registro das tragédias, com o fito de lidar com tais memórias e, se possível, evitar episódios semelhantes.

Por sua vez, Jeanne Marie Gagnebin, nos fala da impossibilidade da linguagem assimilar o trauma em sua totalidade. Mas, a autora, destaca os discursos que enfatizam o apagamento dos vestígios, dos rastros existenciais e os que, em sentido oposto, recolhem das ruínas o material que a sociedade insiste em negar. Desse modo, “[...] o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda” (GAGNEBIN, 2009, p. 54), enquanto o dever de memória passaria pela rememoração “daquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (GAGNEBIN, 2009, p. 55), num influxo do passado sobre o presente, em que a transformação deste depende em alguma medida da reflexão originária daquele.

Nesse contexto, encontra-se a ficção de Aleilton Fonseca sobre os eventos pretéritos do sertão baiano. O seu registro estético é um dever de memória. Isso, contudo, não se dá sem rasuras. Afinal, o enredo desloca-se da tradição narrativa euclidiana em favor de um movimento poético que supera o discurso acadêmico em favor de vozes populares.

Desse modo, tem-se a construção de uma narrativa que relativiza a objetividade histórica, valorizando a subjetividade do pensar e a memória enquanto fonte de saber. Tais características são elementos que favorecem a emergência do que Reinaldo Marques nomeia como ficções do arquivo:

Nessas ficções do arquivo encontramos elementos significativos relacionados ao tema mais geral do arquivo, particularmente às questões dos arquivos literários e artísticos, que são presentificados, às vezes metonimicamente, por meio de algumas figuras: a biblioteca, o museu, a coleção, o inventário, o catálogo, a lista, o álbum, a enciclopédia. Recorrem a essas figuras como elemento potencializador de suas histórias, fabulações. Em muitos casos, o personagem-narrador é um escritor imerso em seu arquivo, compulsando seus livros, papéis, documentos para a composição de uma obra (MARQUES, 2017, p. 4).

Em *O pêndulo de Euclides*, o narrador-professor, após o encontro em que é revelado o conhecimento presente na narrativa popular, recebe, de seu interlocutor, a autorização para escrever o livro que desejara no início da narrativa, mas sob advertência de fazê-lo mantendo a versão dessa voz sertaneja: “escreva o meu justo falado!” (FONSECA, 2009, p. 205).

## Considerações finais

A temática de Canudos, inicialmente delineada pela pena euclidiana, tem sido retomada numa complexa narrativa contemporânea. Exemplo disso, trata-se do romance de Aleiton Fonseca, *O pêndulo de Euclides* (2009), em que se verifica uma revisão, a partir de uma busca documental que se revela sentimental, da narrativa de Euclides da Cunha. Trata-se de uma produção aberta às marcas autobiográficas, ao processo de composição autoral, à mescla de ficção e realidade, às experiências multiculturais, mas, sobretudo, à fruição de memórias ficcionais.

Desse modo, a literatura mantém a memória do massacre, reescrevendo outras perspectivas do texto clássico, atribuindo-lhe novos significados, reestruturando imagens, recuperando possibilidades não concretizadas, mas certamente desejadas, ansiadas e pugnadas por camponeses que resistiram até o limite extremo em defesa de seu lugar no mundo, o Belo Monte. Não por acaso, quando consideramos a história da América Latina, percebemos o quanto a violência mostrou-se eficaz no sentido de espoliar os povos, subtraindo-lhe o acesso à terra. Afinal, nossa experiência colonial se fez nestes termos.

Por fim, de algum modo, deve-se reconhecer que a literatura contemporânea, com sua dicção, nos diz sobre a crise das narrativas totalizantes da história. Afinal, ao possibilitar, a seu modo, o surgimento de versões mais amplas sobre o viver, a ficção, especialmente a memorialística, questiona a tradição monumental do arquivo, abrindo espaço para que as contradições dos enredos, inclusive históricos, não necessitem mais ser aplainadas, como no passado dos enredos estabilizadores e lineares. Logo, nesse cenário, o conflito e as divergências assumem um lugar público, aberto aos enfrentamentos, como numa arena, possibilitando o restabelecimento de batalhas como aquelas que trilham o arquivo de uma obra como *Os sertões*.

## Referências bibliográficas

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

CALASANS, José. *Quase biografia de jagunços: o séquito de Antônio Conselheiro*. Salvador: EDUFBA (Centro de Estudos Baianos, vol. 122), 1986.

CERTEAU, Michael de. A operação historiográfica. In: \_\_\_\_\_. *A escrita da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011. p. 45-114.

CODEBÒ, Marco. *Narrating from the Archive: Novels, Records, and Bureaucrats in the Modern Age*. Madison, Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 2010.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. [Edição crítica organizada por Walnice Nogueira Galvão]. São Paulo: Ubu, 2016.

FONSECA, Aleilton. *O pêndulo de Euclides*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: \_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 49-58.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 141-162.

LADDAGA, Reinaldo. Redes e culturas das artes. In: \_\_\_\_\_. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Editora, 2012. p. 27-48.

LIMA, Luiz Costa. *Euclides da Cunha: contrastes e confrontos do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto: Petrobrás, 2000.

MARQUES, Reinaldo. *Memória literária arquivada*. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 151-171.

MARQUES, Reinaldo. *Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo*. [mimeo] Belo Horizonte: UFMG/CNPq, 2017.

RICOUER, Paul. A inquietante estranheza da história. In: \_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 404-421.

VENTURA, Roberto; CARVALHO, Mario Cesar; SANTANA, José Carlos Barreto de. *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



## “AINDA ESTOU AQUI” E O IMPEDIMENTO À MEMÓRIA

Táscia Oliveira Souza (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** O impedimento ao luto leva a uma repetição negativa, no sentido da psicanálise freudiana, encarada como um sintoma de algo que está recalcado, algo de que, no fundo, não se quer lembrar, mas cujo esquecimento forjado não é real. Essa memória impedida é o principal tema de “Ainda estou aqui”, de Marcelo Rubens Paiva. Não o desaparecimento de Rubens Paiva, pai do autor; não seu sequestro, tortura e assassinato na sede do Dops, no Rio de Janeiro; não o atestado de óbito sem corpo, muito tardio, ou a descoberta, mais tardia ainda, de que esse mesmo corpo que nunca houve teve, na verdade, os restos atirados ao mar. No livro, a vítima primeira é a memória.

**Palavras-chave:** Memória; Trauma; Luto; Repetição

O impedimento ao cadáver — e, portanto, à memória — não é causa apenas de traumas individuais, mas também coletivos. No plano do indivíduo ou da família, o luto é o rito de renúncia, resignação e reconciliação com a perda. Ele é marcado por uma rememoração repetitiva — nesse caso uma repetição com objetivo positivo — até que a sensação de privação e ruína se exauria, deixando lugar apenas à saudade, ou à nostalgia, como no título do documentário. De forma análoga, no âmbito de uma sociedade, lutos coletivos também estão relacionados à ideia de perda, seja de um território, de uma pátria, de um direito, de um sistema de governo, de uma guerra, de um povo. Em contrapartida, o impedimento ao luto leva a uma repetição negativa, no sentido da psicanálise freudiana, encarada como um sintoma de algo que está recalcado, algo de que, no fundo, não se quer lembrar, mas cujo esquecimento forjado não é real.

Bergson (1990) diferencia dois tipos de memória, a memória-hábito e a memória-recordação. A memória-recordação seria a memória propriamente dita, isto é, a representação, pelo que Bergson chama de imagem-lembrança, do passado no presente; ou, em apenas uma palavra, a percepção. Já a memória-hábito é aquela que se nutre da repetição: aprende-se a falar, a andar, a escovar os dentes, a amarrar os sapatos pela repetição sistemática dessas tarefas, de modo que ninguém precisa se recordar racional e conscientemente de como realizá-las a cada dia. De acordo com Bergson (1990, p. 89), esse tipo de memória não representa o passado, mas o encena. Desse

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras — Estudos Literários (UFJF). Contato: tascia.souza@gmail.com.

modo, sua função não é conservar imagens antigas, mas prolongar sua utilidade no presente.

A repetição como sintoma citado pela psicanálise freudiana seguiria o mesmo princípio, embora não em relação ao efeito útil da lembrança. É como se, na impossibilidade da memória-recordação, da qual a consciência foge pelo fato de não suportá-la, o trauma passasse a ser incorporado ao hábito: a memória dolorosa é reprimida, mas a ferida provocada pelo episódio continua a doer, quer se recuse a lembrar-se dele ou não.

A memória impedida é o principal tema de *Ainda estou aqui*. Não o desaparecimento de Rubens Paiva, pai do autor; não seu sequestro, tortura e assassinato na sede do Dops, no Rio de Janeiro; não o atestado de óbito sem corpo, muito tardio, ou a descoberta, mais tardia ainda, de que esse mesmo corpo que nunca houve teve, na verdade, os restos atirados ao mar. No livro, a vítima primeira parece ser a memória.

É sobre ela, ou sobre esse misto das memórias bergsonianas, primeiro hábito e depois recordação, que Marcelo Rubens Paiva começa a escrever, já no primeiro capítulo, observando o filho ainda bebê:


Já temos memória desde o primeiro dia em que nos deram à luz! Temos lembranças assim que acordamos; lembramos que o mundo é magnífico, sentimos um vazio no estômago, uma fralda pesada, molhada, e lembramos que, se chorarmos, milagrosamente aparece alguém que nos livra do desconforto.

(...) No entanto, não nos lembramos de nada disso anos depois.  
(...)

As primeiras lembranças que guardamos para o resto da vida são as de quando temos três ou quatro anos, e a cada ano que passa virão mais lembranças que serão guardadas, cinco, seis, sete, que se tornam as primeiras lembranças mais fortes que o esquecimento, que serão cobertas por novas experiências, que se acumulam, se acumulam, oito, nove, dez... (PAIVA, 2015, p. 16-7).

O autor parte dessa reflexão sobre as recordações que o filho vai guardar ou não ao longo da vida para chegar no extremo oposto: aquelas que foram se perdendo aos poucos da memória da mãe, Eunice, com a degeneração provocada pelo Alzheimer:

A memória é uma mágica não desvendada. Um truque da vida. Uma memória não se acumula sobre outra, mas ao lado. A memória



recente não é resgatada antes da milésima. Elas se embaralham. Minha mãe, com Alzheimer, não se lembra do que comeu no café da manhã. Minha mãe, com Alzheimer, vê meu filho de um ano, que é a minha cara, e o reconhece. Não acha que sou eu, mas o chama de filhinho, de meu filhinho. E sempre diz:

— É a coisa mais linda.

e às vezes se confunde e diz:

— Ela é a coisinha mais linda.


Pode ser ela, a criança. Pode ser que, por ter tido quatro filhas, todos os bebês se tornem ela. Minha mãe reclama muito quando o levamos embora (PAIVA, 2015, p.18-9).

Mesmo que não haja a lembrança em si, o que Paiva aponta é que há, ao menos ainda, no momento de que fala, um reconhecimento. Eunice reconhece o neto, ainda que não saiba precisar quem ele é. De todo modo, a ligação emocional com o bebê se estabelece, porque os sentimentos não fazem parte do hábito, como o café da manhã do qual ela não se recorda. Trata-se de aspectos distintos da memória: um é aquele que a faz se esquecer do que comeu; outro é o que a leva, se não a identificar, ao menos a sentir prazer com a presença da criança.

A memória não é memória sem reconhecimento; o reconhecimento é a chave de acesso à memória para Bergson. Segundo ele, lembrança e percepção se interpenetram sempre, uma vez que as percepções estão impregnadas de lembranças e uma lembrança só pode ser acessada a partir da percepção. Embora Bergson acredite na existência de lembranças puras, fixadas no cérebro, na matéria, a impossibilidade de se estar consciente de todas elas o tempo todo faz com que elas só sejam acessadas quando um acontecimento ou objeto presente aciona-as, transformando-as em imagens.

Trata-se do esquecimento de reserva de que fala Paul Ricœur (2007, p. 436): esquecemos por ser impossível lembrar tudo todo o tempo, mas as memórias estão ali, numa espécie de arquivo mnemônico, latentes, prontas para serem ativadas e/ou acionadas a depender do estímulo presente. Parafraseando Bergson, o ato concreto que permite reaver lembranças passadas no presente é justamente o reconhecimento.

Todavia, conforme reflete Marcelo Rubens Paiva, o reconhecimento sozinho não basta. Eunice reconhece o neto, mas não sabe dizer quem ele é, não localiza-o ou ao seu nascimento em sua memória:



O renascimento de um fato psicológico passado, seu reconhecimento e localização são as condições necessárias das lembranças. Ou da memória. Elimine um deles, não será lembrança, mas reminiscência. Você olha uma pessoa na rua, pensa reconhecê-la, imagina que já a viu antes, mas não sabe dizer quando nem onde. Há o retorno de um fato passado e o reconhecimento, mas falta a a localização: não há lembrança (PAIVA, 2015, p.17-8).

Processo semelhante pode ocorrer com a memória reprimida de um acontecimento traumático. Numa passagem de *Ainda estou aqui*, Eunice Paiva, já com o Alzheimer avançado, assiste no noticiário recente desdobramentos do caso Rubens Paiva veiculados após apurações da CNV. Ao olhar para a TV, há o reconhecimento — ela murmura “Tadinho, tadinho...” —, embora não a localização da lembrança. É preciso ressaltar, contudo, que, em sentido inverso, a despeito de Eunice, acometida pela demência, provavelmente não saber precisar o *onde* ou o *quando* de sua relação com o homem de quem falam na televisão — havendo um desencontro entre o *lá e então* e o *aqui e agora* —, ela *re-conhece* a dor e compaixão, conhece novamente algo de que parecia ter se esquecido. A dor não é lembrada, mas repetida. E ressentida.

No nível patológico-terapêutico, Ricœur (2007, p. 84) aponta a *memória impedida* como primeira forma de abuso da memória. Essa é uma memória ferida, relacionada à melancolia freudiana advinda de um luto não realizado. Se a lembrança traumática é recalçada, ela passa a ser substituída pela compulsão de repetição.

Em *Ainda estou aqui*, um dos pontos que chama a atenção da narrativa da Marcelo Rubens Paiva é o pragmatismo que ele atribui à mãe, o qual a fez seguir em frente, re-erguer-se após o desaparecimento do marido, acabar de criar os cinco filhos, construir uma carreira própria na advocacia ao mesmo tempo em que mantinha a atuação em defesa da anistia, da redemocratização e, sobretudo, dos esclarecimentos sobre o que acontecera. Por outro lado, tamanho era o senso prático que o autor destaca também a reiteração sistemática, aprendida em casa, de que a demonstração exterior de sofrimento não era admissível: a família de Rubens Paiva — ou melhor, de Eunice Paiva — não chora.

Há uma passagem em particular que evidencia isso. Logo após a desapareção de Rubens Paiva e antes de a censura acirrar-se ainda mais, a revista Manchete, em que

saíam retratadas as principais celebridades do momento, dispõe-se a fazer uma reportagem com a família do ex-deputado:


Vesti minha calça mais chique. Estávamos todos chiques, com roupa de domingo. Sorriamos. Não parávamos de sorrir. A ironia era imensa: apareceríamos justamente na mais bonita e glamorosa de todas as revistas. (...)

Nos empurrávamos e ríamos. Minha mãe de cabelo armado. Passara laquê para aquela foto, certamente. Tinha colares. Magérrima e ainda queimada de sol de Búzios. Nós cinco, da mais nova, Babi, dez anos, à mais velha, Veroca, dezesseis. Queimados, verão, incrédulos. Babi gargalhava. Saiu na foto de olhos fechados. Só Veroca não sorria. Veroca sabia de mais coisas do que nós (PAIVA, 2015, p. 151-2).

A inocência das crianças contrasta, e ao mesmo se harmoniza, com a força que a mãe tenta demonstrar:

O fotógrafo reclamava: fiquem mais sérios, mais triste, mais infelizes. Não conseguimos. Ou não queríamos. A irreverência sempre nos inspirou. Observo a foto hoje e vejo nos olhos da minha mãe: quem você pensa que é, para nos fazer infelizes? Nos indignamos. Não é a imprensa que nos pauta, nós a pautamos (PAIVA, 2015, p. 152).

A postura ativa de Eunice Paiva pode ser interpretada como um sinal sua resistência. Aliás, de toda a família, já que os próprios meninos, mesmo sem ter a total dimensão do que ocorria, resistem ao comando do fotógrafo. Até Vera, que o irmão afirma ter saído sem sorrir na foto, porque, aos dezesseis anos, tinha mais maturidade e mais informações, tampouco chora, contrariando o que o profissional da revista esperaria. Entretanto, é possível observar nessa resistência mais de um sentido, assim como possui o próprio termo. Segundo o dicionário Houaiss (2008, p. 649-50), resistência pode ser, entre outras definições, a “qualidade de quem demonstra firmeza”, ou “vigor moral, determinação”, ou ainda “reação a uma força opressora”. Tudo isso descreve a família e, em especial, a mulher sem notícias do marido e recém-saída da prisão que, não sem razão, quer deixar claro que não se abateu. Por extensão, esse substantivo também significa “recusa à submissão, oposição, reação”, bem como “defesa contra um ataque”, que tanto se encaixam na mesma demonstração externa de




disposição a não sucumbir a uma ameaça quanto num movimento interior, íntimo, de não aceitação e não entrega àquilo que provoca aflição — no caso, a falta de notícias de Rubens Paiva. Isso porque o verbo resistir, na definição do mesmo dicionário, é “lutar contra” (PAIVA, 2015, p. 650), sendo que essa luta pode ser empreendida tanto contra uma ofensa ou um ataque — o das forças da repressão — quanto contra um impulso — o do sofrimento provocado pelo trauma.

É claro que, neste momento específico da foto, não se trata de uma resistência à lembrança, como postulou Freud, porque a prisão de Rubens Paiva era recente e nem Eunice nem seus filhos tinham o real alcance da gravidade da situação ou a ciência concreta de seu desaparecimento. Entretanto, essa é uma postura que, conforme se depreende da narrativa de Paiva, a mãe mantém por décadas, que *repete* por décadas — até que, décadas depois, de posse do atestado de óbito do marido, ela chora de um modo que o escritor descreve como o rompimento de uma represa.

Nos dois níveis, individual e coletivo, se o luto não se realiza e se as lembranças são recalçadas, seja por serem dolorosas, seja por não interessarem ao poder dominante, abrem-se feridas na memória. Ricœur questiona até que ponto é legítimo transpor os conceitos de Freud de luto e melancolia para os planos da memória coletiva e da história. E é ele mesmo quem responde:

É a constituição bipolar da identidade pessoal e da identidade comunitária que, em última instância, justifica estender a análise freudiana do luto ao traumatismo da identidade coletiva. Pode-se falar de traumatismos coletivos e em feridas da memória coletiva, não apenas num sentido analógico, mas nos termos de uma análise direta. A noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas ‘perdas’ que afetam igualmente o poder, o território, as populações que constituem a substância de um Estado. As condutas de luto, por se desenvolverem a partir da expressão da aflição até a completa reconciliação com o objeto perdido, são logo ilustradas pelas grandes celebrações funerárias em torno das quais um povo inteiro se reúne. Nesse aspecto, pode-se dizer que os comportamentos de luto constituem um exemplo privilegiado de relações cruzadas entre a expressão privada e a expressão pública. É assim que nosso conceito de memória histórica enferma encontra uma justificativa *a posteriori* nessa estrutura bipolar dos comportamentos de luto (RICŒUR, 2007, p.92).



Acontece que tais feridas, individuais e coletivas, às vezes se opõem e às vezes se excluem. No caso brasileiro, ainda não houve, até os dias de hoje, mesmo após a CNV, uma consciência concreta da necessidade de um expurgo coletivo das mortes das vítimas da ditadura. Esse recalque social é provocado pelo fato de que, a despeito de os crimes do governo civil-militar já terem sido incorporados ao estudo da história, enfatizando que o período foi marcado pela censura e pela perseguição política, não houve, mesmo após a redemocratização, a construção de uma memória desse regime e de seus impactos na sociedade. Ou, se houve, em vez de impedida, essa memória foi manipulada ao ponto de fazer sobreviver, mais de cinco décadas após o golpe de 1964, certo discurso que exalta as Forças Armadas por terem supostamente tentado livrar o Brasil dos comunistas.

Conforme Ricœur (2007, p. 93), no âmbito da coletividade, a reiteração de discursos como esse se encaixa na memória-hábito, uma memória-repetição, e não no trabalho de rememoração essencial ao trabalho de luto proposto por Freud, que seria a memória propriamente dita de Bergson. De um lado, há, na sociedade brasileira — bem como em outras sociedades que passaram por eventos traumáticos não superados e/ou re-elaborados — aqueles que se perdem nessas lembranças, ao passo que, de outro, existem os que se recusam a lembrar por temer serem engolidos por elas. Em ambos os casos, como aponta Ricœur, o déficit de memória implica também um déficit de crítica. De todo modo, a ausência de uma compreensão e lamento coletivos, no Brasil, acaba por potencializar tanto uma violência político-social, praticada pelos que pregam novas intervenções militares, quanto a melancolia das famílias das vítimas, elas mesmas vitimadas pela falta de informação sobre o destino de seus parentes.

O segundo abuso de memória de Ricœur é a *memória manipulada*. Para ele, a fragilidade da memória e a possibilidade de manipulação têm a ver com uma problemática de identidade. A identidade seria frágil por três questões: a relação difícil com o tempo; o confronto com o outro; e a herança violenta da sociedade. A primeira dificulta a percepção do passado, a avaliação do presente e a projeção do futuro. A segunda faz com que se enxergue o outro como ameaça — seja ele de outra etnia, de outra classe social, de outra posição política etc. —, de modo que, em última instância,

busca-se sua eliminação. Já a terceira tem a ver com a celebração dos atos fundadores da sociedade, que, na maioria das vezes, são atos de extrema violência.

Em *Ainda estou aqui* (2015, p. 145-6), Marcelo Rubens Paiva conta que a farsa montada sobre seu pai consistiu na afirmação de que ele tinha fugido. Jornais como *O Globo*, *O Jornal*, *O Dia* e *Tribuna da Imprensa* deram manchetes do caso, dizendo que um prisioneiro de nome *Rubens Seixas*, havia sido resgatado pelos *terroristas*. Apenas no dia 25 de janeiro, o jornalista, Hélio Fernandes, amigo do ex-deputado, publicou uma nota com o linguajar permitido pela censura, mas com o sobrenome verdadeiro, a fim de avisar que o homem de que falavam era Rubens Paiva. Já no dia 4 de fevereiro, a irmã mais velha do político foi até se sede do DOI-Codi levar roupas e medicamentos para ele, mas a informaram de que ele não estava detido lá. Apesar disso, o carro, o Opel que ele saíra de casa dirigindo no dia 20 de janeiro, ainda estava no pátio e foi até devolvido à família. O recibo assinado por Renée Paiva também está entre os documentos incluídos no relatório da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo — Comissão Rubens Paiva<sup>2</sup>, bem como a cópia da matéria da *Tribuna de Imprensa*<sup>3</sup>.

A versão oficial, datada de 11 de fevereiro de 1971 e assinada pelo major Ney Mendes, após encerrada a sindicância instaurada dentro do DOI, é reproduzida por Paiva no livro:

Pelas diligências e investigações por mim procedidas, constatei a veracidade das afirmativas dos agentes de segurança, corroborada com o laudo de exame pericial procedido no local e na viatura incendiada, perícia esta no 1º BPE. verifica-se, pois, que os agentes de segurança não praticaram qualquer ato que merecesse reprovação. Pelo contrário, usaram dos todos os recursos legais de que dispunham para evitar a consumação do evento, por parte dos elementos desconhecidos, possivelmente terroristas. Não houve em qualquer hipótese algum indício de responsabilidade a apurar-se por parte dos agentes de segurança. Pelo contrário, demonstraram iniciativa, coragem e um elevado grau de instrução em face da surpresa e superioridade dos elementos desconhecidos. Na refrega, houve a evasão do sr. Rubens Beyrodt Paiva para local ignorado, não sabendo as autoridades de segurança o seu paradeiro, de vez que a preocupação dos referidos agentes de segurança era de se defender e também o seu

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://cevsp.mezclador.com.br/upload/019%20-%20Recibo%20de%20entrega%20automovel.PDF>>.

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://cevsp.mezclador.com.br/upload/027%20-%20Copia%20Tribuna%20da%20Imprensa.pdf>>.




acompanhante, cujas consequências foram a queima do carro e a interrupção das diligências que estavam se processando [...] (PAIVA, 2015, p. 154-5).

O parecer do major, que se encerra pedindo o arquivamento da sindicância, faz, na verdade, uma sinopse do enredo encenado pelo DOI-Codi no caso, opondo mocinhos — os agentes de segurança — contra os vilões — os “elementos desconhecidos, possivelmente terroristas” — e culminando num desfecho cinematográfico: o carro incendiado e a “evasão do sr. Rubens Beyrodt Paiva”. Ao optar por reproduzi-lo, é como se Marcelo Rubens Paiva, buscando dar ênfase ao aspecto ridículo do documento, farsesco por excelência, tentasse colocar sua denúncia — marca de boa parte da obra — na boca das próprias forças da repressão, partindo do pressuposto que, diante de tudo o que está revelado mais de quatro décadas depois, a mentira é, hoje, explícita por si só.

A questão é que as fraudes dos informantes não eram tão explícitas assim no calor dos acontecimentos e, por isso, embrenhavam a mãe afoita por notícias:

Minha mãe passou a frequentar Brasília. Na teoria, aquele regime tinha ainda um braço de civilidade, o Congresso, e organizações da sociedade civil. Houve denúncia na Comissão de Direitos Humanos da Câmara. Houve denúncia da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e na Associação Brasileira de Imprensa (ABI). O ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, surpreendeu e disse que meu pai logo seria solto. Um coronel pediu dinheiro para meu avô Paiva para acelerar a soltura. Oficiais diziam que ele estava preso em Fernando de Noronha. Numa base no Xingu. Tudo mentira. Todos sabiam que era mentira. Menos a minha mãe, que queria acreditar que ele estava vivo, que precisava acreditar, e conheceu senadores que não serviam para nada, deputados que não legislavam, um poder corroído pelo autoritarismo, corrompido até a alma, juízes que não julgavam, tribunais que mentiam, um poder de fachada, uma mentira para dar legitimidade a uma ditadura e a milicos que mandavam e desmandavam e metiam medo, lia uma imprensa vaga, sob censura ou, pior, condescendente, via uma TV que se omitia, acovardava-se (PAIVA, 2015, p. 157-8).

Esse trecho é revelador. De tentativa de extorsão à censura — ou, mais grave ainda, como salienta o próprio autor, à conivência da mídia —, fica claro como o aparato militar era também amparado por instituições e organizações civis, as quais ajudavam a dar sustentáculo às mentiras. Além disso, pode-se dizer que, no afã de dar legitimidade e sustentabilidade ao regime, manipulavam-se não somente dados e/ou



fatos, mas também os sentimentos dos familiares dos desaparecidos políticos. Não se tratava apenas de sonegação de informações, tampouco a tática era apenas ocultar, mas deliberadamente confundir.

Paiva era um político conhecido, havia sido deputado, seu nome não batiza apenas uma rua, mas várias, em mais de uma cidade; até a Comissão da Verdade do Estado de São Paulo levou seu nome. Em 2014, nos cinquenta anos do golpe de 1964, o discurso proferido por ele na Rádio Nacional naquele ano, conclamando à resistência, ganhou as redes sociais. Isso se repetiu em 2016, motivado pela comparação entre a destituição de João Goulart e o impeachment de Dilma Rousseff.

No YouTube, há vários compartilhamentos de sua fala, o mais assistido com milhares de visualizações desde 21 de março de 2014. Os comentários são polarizados. Em abril de 2016, um internauta escreveu: “Se o povo não tivesse sido tão covarde naquela época muitas das arbitrariedades praticadas durante a ditadura teriam sido evitadas. Esse discurso parece tão atual...”. Em novembro do mesmo ano, respondeu outro: “Covarde? O povo simplesmente foi CONTRA a ideologia comunista, com passeata e tudo... Não distorça a história, por favor”. Também em abril, outra internauta postou: “Nossa emocionada <3 Parece que ele está falando sobre hj. Morreu defendendo seus ideais. Um exemplo de Político, Pai, Cidadão. Eu o admiro muito. Para sempre, Rubens Paiva”. Mas, dois anos antes, havia sido escrito: “Discurso Marxista e comunista. Gostaria mesmo de saber a ‘verdade’ sobre a morte deste deputado. Não a verdade ‘parcial’ dada pela Comissão [Nacional da Verdade], mas uma investigação de fato”. Há outros, para os dois lados<sup>4</sup>.

Essa polarização está relacionada ao esquecimento coletivo, que, por sua vez, também guarda relação com a manipulação. Marcelo Rubens Paiva considera que a farsa estava armada desde o golpe. Em *Ainda estou aqui*, ele aponta o pavor anticomunista como uma das maiores estratégias de propaganda a favor do golpe de 1964 e do regime autoritário que se instalou a partir de então.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=YdWGPqEwd\\_k&lc=z13icvjh1srgtdahd04citbahxeesfkor2c](https://www.youtube.com/watch?v=YdWGPqEwd_k&lc=z13icvjh1srgtdahd04citbahxeesfkor2c)>.

Todo mundo que era contra a ditadura era comunista. Todos se tornaram suspeitos, subversivos, em potencial. O comunista estava na fronteira, atrás da porta, na sombra, na igreja, na escola, no cinema, no teatro, na música, no Exército, o comunista vendia pipoca, estava disfarçado em balés, óperas, podia ser seu vizinho, podia estar debaixo da sua cama, poluir o reservatório de água, dopar os bebedouros. Os comunistas tomariam o poder. Até os não comunistas eram comunistas disfarçados, foram doutrinados, sofreram lavagem cerebral. Muitos que, em 1964, conspiraram com os militares, na missão de impedir que os comunistas tomassem o poder e o Brasil se transformasse numa diabólica ditadura do proletariado, perceberam a manobra e foram acusados pelos anticomunistas de ligações com comunistas (PAIVA, 2015, p. 90).

Com uma linguagem irônica, o autor sintetiza o clima de terror que antecedeu e serviu de justificativa ao golpe de 1964 e, como antecipa nesse fragmento, inclusive apoiadores do golpe, anticomunistas implacáveis, não foram poupados pelo regime ditatorial poucos anos depois.

A memória é um passo importante para a consciência e tanto esquecimento quanto a manipulação da lembrança são instrumentos que podem ser usados para a manutenção de uma ordem estabelecida. Em sentido inverso, a ruptura com o poder dominante pode se dar a partir do desenvolvimento da capacidade de memória. No entanto, no Brasil, o processo de redemocratização brasileiro não foi acompanhado de um trabalho de memória, mas, ao contrário, de apagamento. Como um mal de Alzheimer coletivo.

### **Referências bibliográficas**

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Míni Houaiss*: Dicionário da Língua Portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

## A REPRESENTAÇÃO DE ÁFRICA NA LITERATURA PORTUGUESA PÓS-74: LOBO ANTUNES E ISABELA FIGUEIREDO

André Carneiro Ramos (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Refletirei sobre duas leituras acerca de Angola e Moçambique, tendo por base as memórias associadas aos dramas de guerra de um lado, com António Lobo Antunes; e uma articulação identitária e gradativa da mulher no estrato dessa mesma guerra, com Isabela Figueiredo, pois cada um simboliza a impossibilidade de o intelectual português desconsiderar a dimensão social que o ato da escrita contém e reverbera. Assim, tais proposições me levam a pensar na contribuição que ofertaram ao tema, alinhavados pela premissa de uma *representação de África*. Ruy Belo, Maria Alzira Seixo, Zygmunt Bauman, Boaventura de Sousa Santos, Paulina Chiziane, Rita Laura Segato e José Gil me ajudarão teoricamente nesse percurso.

**Palavras-chave:** Salazarismo; Pós-colonialismo; Literatura Portuguesa; Literatura Moçambicana; Transgressão


Por escrita densa  
o coração expõe-se,  
opaco, o coração  
onde nada se vê,  
como o deserto,  
sim, como o deserto.  
Luís Quintais. *In: Verso antigo*

Desde os anos 30 que a vida intelectual portuguesa se viu marcada por uma urgente necessidade de reação à ditadura. E coube, em parte, aos escritores, um crucial trabalho dentro dessa luta, na medida em que a larga vigência do salazarismo justificava posicionamentos mais aguerridos. Junto a isso, outros fatos históricos – como os ecos emancipadores de 68, bem como a reconhecida inércia do regime político português – igualmente auxiliariam na tão almejada conquista da democracia.

Todavia, na contramão de uma progressiva abertura da sociedade lusitana e suas instituições, o imperativo desse compromisso original seguiria perdendo forças. Nesse sentido, o fazer literário português se voltaria para si mesmo, desconectando-se de qualquer exclusivismo ideológico. Na verdade, depois de 1974 promoveu-se por lá um viés mais diversificado e a partir de reflexões sobre a pluralidade recém-conquistada no âmbito político-social; e o mais inusitado é que no decurso desse caminho alguns referentes geracionais meio que se perderam em favor de algo maior: a singularidade de algumas trajetórias literárias isoladas.

---

<sup>1</sup> Graduado em Comunicação Social e Letras pelo UBM (Centro Universitário de Barra Mansa); Mestre em Literatura Portuguesa e Doutor em Literatura Comparada, ambos pela UERJ. Contato: andremacartney@hotmail.com.




Dito isso, pode-se afirmar que o tempo foi o das incertezas, algo oportuno para se revisitar todo o arquétipo luso construído. Ruy Belo eternizou no agudo poema “Morte ao meio-dia” o verso “(...) O meu país é o que o mar não quer” (2014, p. 22). Para entender um pouco melhor essa mítica, portanto, talvez seja mesmo incontornável a procura por um suporte justo na ficção, haja vista a criação/recriação do passado português (em especial o vinculado à Guerra Ultramar) não ser realizado politicamente apenas, mas a partir de uma força coletiva. Por isso é que as narrativas se apresentam, nesse caso, assim tão cruciais.

Ao que me parece, quando o assunto é esse, o da guerra, os escritores portugueses não se isolam. Pelo contrário, se coadunam.

Sendo assim, regressando, pois, à ideia original de *representação de África*, a primeira voz escolhida é a do Sr. António Lobo Antunes (freguesia de Benfica, Lisboa, 1942). Até o ano de 2016 publicou 35 livros, romances em sua grande maioria, marcados pela valorização/crescimento de uma verdadeira efabulação poético-narrativa. Para Maria Alzira Seixo (2002), tal autor demonstra invejável habilidade narrativa, com destaque para a fluência metafórica do seu discurso em grande parte embalado por certa angústia reflexiva.

O interessante é que no cerne de sua obra esbarramos com a problemática da guerra colonial portuguesa, com Lobo Antunes possuindo uma das narrativas mais marcantes sobre a temática, sendo das poucas a descer às profundezas de um Portugal traumatizado, desocultando visceralmente tudo o que a sociedade democrática fez/faz para o esquecimento do episódio. Sua escrita se propõe a perturbar mesmo o processo revolucionário português, que o autor considera irrealizável. Na verdade, alerta-nos para uma compreensão atual do pós-colonialismo, que para ele parece estar tendenciosamente obliterada. A obra antuniana, portanto, de modo bastante eficaz, afasta-nos de todo esse limbo, fazendo com que se reflita sobre essa guerra terrível, contribuindo para a problematização de como se perceberia hoje essa pós-colonialidade.

E seus romances são incisivos nesse sentido. Lobo Antunes não realiza uma profilaxia do conflito, pelo contrário, escancara-o de forma violenta, abrupta e abjeta. Mas por vezes também o esconde, e isso faz parte do seu jogo. Não é pacificamente que contemplamos as imagens por ele criadas, pois a maneira como trabalha o tema da guerra exige uma leitura não somente crítica, mas reconstrutora, impelindo o leitor



(especialmente o português) a tomar uma posição que possa levá-lo à ponderação de qual foi/é o seu papel nisso tudo, extrapolando, assim, as atribuições de um Portugal serenamente pós-colonial.


Observe-se que tal expediente não se reduziria aos primeiros romances (*Memória de elefante* e *Os cus de Judas*, ambos de 1979; *Conhecimento do Inferno*, 1980; e *Fado alexandrino*, 1983), mas prossegue de modo perspicaz nos posteriores, cujo tópico mencionado parece dissuadir-se. Reitero aqui o vocábulo *parece*, pois que essa condição à *margem* atribuída ao tema da guerra se mostra reveladora, na verdade, de atualizados e constantes estragos. Logo, mesmo nos livros em que não cita o conflito com as ex-colônias tão diretamente (na sua biografia, o que viveu em Angola como médico militar), lá estará o seu fantasma, sendo a partir dele que sua cosmovisão se ergue:

(...) continuo ligado (...) a estes móveis, a esta gente que não percebe que alguma coisa mudou sem remédio, irreversivelmente, e que acabarão por naufragar nos lagos de seus tapetes de Arraiolos, agarrados à pompa de papelão da superioridade que perderam. (ANTUNES, 1986, p. 121-2)

A citação que acabo de mencionar faz parte do romance *Explicação dos pássaros* (1981) e, sim, ainda aqui podemos visualizar os indícios subterrâneos de um combate que nunca mais foi embora. Constata-se, pois, como isso gera em sua obra uma espécie de sentido continuado, como se fosse um discurso interminável, necessário.

Por outro lado, esse “infernál berçário de ficções” (CASTELLO & CAETANO, 2013, p. 272) também se consagraria pela descontinuidade, por um eco narrativo arregimentador de outras vozes (colocando em xeque as *verdades* supostas), tudo isso a representar mais um autor advindo de todo o hibridismo pós-74, marca do romance português contemporâneo. Segue agora um trecho do já mencionado *Os cus de Judas*, um de seus mais celebrados romances:

O quê? A guerra de África? Tem razão, divago, divago como um velho num banco de jardim perdido no esquisito labirinto do passado, a mastigar recordações no meio de bustos e de pombos, (...) O certo é que, à medida que Lisboa se afastava de mim, o meu país, percebe?, se me tornava irreal, o meu país, a minha casa, a minha filha de olhos claros no seu berço, irrealis como estas árvores, estas fachadas, estas




ruas mortas que a ausência de luz assemelha a uma feira acabada, porque Lisboa, entende, é uma quermesse de província (...) uma invenção de azulejos que se repetem, (...) desbotando as suas cores indecisas (...). (ANTUNES, 2003, p. 112)

É claro que entre essas *reminiscências* e uma *Lisboa desbotada*, a geração que fez a guerra é vista pela democracia portuguesa como culpada pelo rigor com o qual o país exerceu o colonialismo, sendo associada, por vezes, ao próprio Salazarismo. O Judas que fez a guerra, personagem aqui consciente de sua traição, entra em definitivo num processo de autodestruição. Em Lobo Antunes predomina, deste modo, o herói apolítico, mas patriótico, que não se vê em nenhuma ideologia e, para piorar sua situação, descobre que foi enganado. Assim, considero que o romance antuniano contém uma espécie de projeto: revelar o escopo de um Portugal fracassado, formado por uma sociedade incapaz de olhar para si mesma sem se culpar pelos erros cometidos em África. *Os cus de Judas*, por exemplo, publicado ainda na ressaca da Revolução dos Cravos, procura evitar a inexistência que a *liquidez* dos novos tempos (BAUMAN, 2001) oferece ao país, dissolvendo-lhes a memória.

E foi no corpo a corpo com as décadas de 80 e 90 que a sociedade portuguesa atravessou uma crise de identidade sem precedentes. O país, que durante décadas acumulou colônias além-mar, realidade responsável pelo componente imperialista de sua imagem (engrossando as fileiras de uma complexa passividade cívica), paulatinamente se viu obrigada a se metamorfosear de colonizador para descolonizador, etapa que ainda hoje muitos consideram como que em desenvolvimento. Sintonizar essa *alegoria* de povo escolhido, explorada por Salazar, com esses novos paradigmas, tornou-se um sério objetivo para grande parte da intelectualidade lusitana.

Superada a fase de contestação e resistência ao fascismo, muitos poetas portugueses, por exemplo, herdeiros da chamada *Geração Cartucho*, de certo modo embarcaram na inicial ilusão de pertencerem a uma coletividade que os colocava totalmente à parte dos traços selvagens e comuns ao Capitalismo, por exemplo, como num novo contrato social a ser lusitanamente construído. Isso serve aqui para sinalizar o quanto a lógica de mercado neoliberal foi acachapante nesse sentido, encarregando-se de pulverizar muitas dessas ideologias ao promover o esgotamento e empobrecimento de grande parte da população, de 1986 (com sua entrada na União Européia) até os dias de hoje (com a crise econômica se intensificando a partir dos anos 2000). E ao longo



desse cenário, uma crescente discrepância cultural para com esse *novo* regime de governo daria cada vez mais sinais de vitalidade.

O quadro dá o que pensar. Verifica-se que o século XX em Portugal foi de extrema importância para as questões de identidade e nacionalidade portuguesa. Os escritores do pós-74 contribuíram com o processo de se deixar para trás a visão idealizada que tinham enquanto nação *imperial*. Nesse ponto, a literatura contemporânea auxilia, e muito, na reconfiguração dos estilhaços de um Portugal ainda em processo de reconstrução. Mas e a geração firmada a partir do século XXI? De que maneira se enquadraria nesse complexo e, até certo ponto, auspicioso cenário?

Antes de tratar da próxima escritora escolhida, trago à baila uma luminosa citação de Boaventura de Sousa Santos:


(...) a cultura portuguesa não tem conteúdo. Tem apenas forma, e essa forma é a fronteira, ou a zona fronteira. As culturas nacionais, enquanto substâncias, são uma criação do século XIX, são, como vimos, o produto histórico de uma tensão entre universalismo e particularismo gerido pelo Estado. (SANTOS, 2001, p. 151)

Mesmo que tomada de forma isolada do contexto original, tais palavras evocam, pelo menos para mim, a ideia de fronteira, ou melhor: de esgarçamento dessa zona fronteira. E na vertente atualíssima da prosa portuguesa, muito se averigua disso, com os seus novos expoentes tentando alargar (até certo ponto) pretéritas e impostas perspectivas.

De outro ângulo, entra em cena agora Isabela Figueiredo (Lourenço Marques, hoje Maputo, Moçambique, 1963), que muito bem evidencia a mencionada *dimensão social que todo ato de escrita reverbera*. No caso dessa escritora, o livro mais contundente nesse sentido é o seu *Caderno de memórias coloniais* (2009). O curioso é que se avaliarmos bem, os relatos autobiográficos de escritores são relativamente pouco publicados em Portugal, ainda mais quando o assunto central se volta para as ex-colônias (contrários a isso, lembro-me de mencionar Helder Macedo, António Lobo Antunes, claro, e João de Melo, dentre poucos outros). É nesse sentido que a obra de Isabela figura como novidade.

Neste segundo livro (o primeiro intitula-se *Conto é como quem diz*, 1988) a autora relata a infância passada em Moçambique, onde nasceu e viveu até 1975, depois da





Independência. E o que perpassa quase todas as suas lembranças é a relação com o pai, representação contumaz do mundo colonial. E é mesmo interessante como essa relação, transitando entre o amor e o ódio, configura-se como metáfora da relação entre Portugal e os países africanos de expressão portuguesa, “(...) símbolos de um velho e de um novo poder; de um velho mundo que chegou ao fim, confrontando por uma nova era que desponta e exige explicações” (FIGUEIREDO, 2009, p. 4).


O livro é composto por 43 pequenas crônicas, cuja matriz se deu a partir da atividade de Isabela em um blogue que ainda mantém, intitulado *O novo mundo*. O curioso é o modo como essa relação entre o virtual e impresso afeta a composição do livro, induzindo ainda mais o leitor a lidar com o gênero discursivo *post*, que remetem à crônica mesmo por se ocuparem, sobretudo, de situações do cotidiano.

Ao escrever sobre o que viveu e testemunhou quando criança, Isabela se volta para os eventos históricos e traumáticos dos países envolvidos, elaborando uma espécie de biografia coletiva envolvendo: a conjuntura colonial que subjuguava os africanos; a Guerra Ultramar; o fim do salazarismo; bem como a situação dos ex-colonos depois da independência e a marcha de muitos até Portugal, num processo que os denominaria como *retornados*.

Entretanto, como muito bem salientou Paulina Chiziane, esse livro não trata somente do colonialismo e do nacionalismo, mas também das relações de gênero e com bastante profundidade:

Estávamos eu e tu, cada uma no seu lado da barricada, quando o colonialismo aconteceu. Tu, branca, filha de um colono racista e eu, negra, filha de um colonizado, também racista. Refletindo-nos uma na outra num espelho de preconceitos. Que pena nós, mulheres, não podermos falar de sexo tão abertamente. Brancas ou pretas, fomos todas castradas. Eu tenho a língua castrada e não te direi tanto. (...) Falar de sexo é tabu. Mas tu venceste as barreiras, por isso te admiro. (IDEM, p. 8)

Observa-se nessa constatação o fato de o sexo se relacionar, e muito, com a relação metafórica aqui assinalada; nesse caso, a brutalidade seria o lastro de tais analogias, pois que são narradas, no concreto e no simbólico, algumas práticas sexuais violentas envolvendo tanto a sociedade de Lourenço Marques quanto o seu próprio pai.



No trecho a seguir comprova-se quase que visualmente a noção mencionada de subjugação do mais forte por sobre o mais fraco:


Foder. O meu pai gostava de foder. Eu nunca vi, mas via-se. Uma pessoa que observasse bem o meu pai, os olhos a sorrir ao mesmo tempo que a boca, a sensualidade viril das mãos, braços, pés, pernas... (...) Quando o meu pai me levantava no ar como se fosse uma coisa, ou me transportava às cavalitas, sentia-me fraca perante a força total, dominada, possuída por ela. (IBIDEM, p. 28)

Num dos momentos mais contundentes do livro, já em sua abertura, chama a atenção o tópico frasal do capítulo 2: “Os brancos iam às pretas” (p. 24). Iniciam-se aí duas sérias e previsíveis generalizações (a autora nos revela e critica isso ao fazê-lo, é bom deixar claro) em relação às mulheres brancas e negras, fomentando a redução das mesmas em simples elementos a serem manipulados em suas estruturas sociais. O abuso do homem branco por sobre a mulher negra é corroborado pela mulher branca, mas esta nem sequer nota o quanto também é posta à revelia: o corpo de ambas, na verdade, sofrem ataques tanto reais quanto alegóricos, e que se intensificam reciprocamente:

(...) porque à cona sagrada das brancas só lá tinha chegado o do marido, e pouco, e com dificuldade; eram muito estreitas, portanto muito sérias, e, convinha que umas soubessem isto das outras. Limitavam-se ao cumprimento das suas obrigações, sempre com sacrifício, pelo que a fornicção era dolorosa, e evitável, por isso é que os brancos iam à cona das pretas. As pretas não eram sérias, as pretas tinham a cona larga, as pretas gemiam alto, porque as cadelas gostavam daquilo. Não valiam nada. (FIGUEIREDO, 2009, p. 25)

No mundo colonial, a ideologia das mulheres brancas se dissemina entre elas, numa aceitação/convenção que sugere a diluição das mesmas em sua coletividade (mais uma vez Bauman). Mas se pode pensar o seguinte: nessa *representação de África*, ser mulher branca ou negra é algo categórico, importando mais que qualquer outro traço particularizante. A singularidade não importa, pois o que vale é o elemento identificador/redutor de cada um ao seu grupo/etnia. A desvalorização da mulher negra potencializa o recalque da mulher branca, numa projeção, enfim, desfigurada e desumana de ambas.

A verossimilhança desse argumento tem vários apoios. Um deles advém do trabalho realizado pela professora Rita Laura Segato, da UnB, que nos alerta em suas




pesquisas para o quanto a violência contra as mulheres tem deixado de se caracterizar apenas como um efeito acessório das guerras, convertendo-se em exibição de espetáculo de poder (2016). Isso, na verdade, é uma problemática que transcende a questão africana; essa *pedagogia da crueldade*, infelizmente, renova-se a cada conflito instaurado mundo afora. No caso de Moçambique, a submissão sexual relatada por Isabela pode ser vista como um recado de guerra a tratar o corpo feminino como um território igualmente expropriado e destruído. É bom lembrar que desde as guerras tribais que o corpo das mulheres possui um significado territorial, considerado como que sob a custódia dos homens do lugar dominado (pai, marido, irmão, filhos), e isso representaria um pouco mais da vitória do mais forte por sobre o mais fraco.

No *Caderno de memórias coloniais*, uma leitura possível em relação a isso me faz refletir sobre o quanto a guerra em si, num conluio corporativo dos *tugas*, transformaram o corpo das negras em suporte no qual a estrutura bélica também se reproduziu, uma vez que ali se inscreveu também a derrota moral do inimigo, pois, afinal de contas:

O negro estava abaixo de tudo. Não tinha direitos. Teria os da caridade, e se a merecesse. Se fosse humilde. Se sorrisse, falasse baixo, com a coluna vertebral ligeiramente inclinada para a frente e as mãos fechadas uma na outra, como se rezasse. (FIGUEIREDO, 2009, p. 32)

A autora conclui o seu *Caderno* de forma contundente: “Para onde vais agora” (p. 165). Tal indagação amplia e ressignifica a discussão aqui empreendida, relacionada ao tema da *representação de África*, mais especificamente no campo relacionado à escrita feminina. O trabalho de Isabela Figueiredo, nesse caso, revela diversas temáticas que se relacionam, sobremaneira, às identidades negras, elevando-as a um patamar, segundo José Gil, de apagamento da escrita, deixando somente passar a realidade que exprime (IDEM, p. 17). Assim, de maneira aguda, a brutalidade e a perversidade de uma época que não pode ser esquecida se materializam na exposição de uma violência sem tamanho, nessa relação colonizadores/colonizados, servindo ao mesmo tempo como denúncia e antídoto à velha ideologia que, horripelmente, ainda pode respirar por aí.

Concluindo: disse eu que a tópica da revisitação a um passado histórico insiste em se manter viva em Portugal. Como exemplo, mencionei a experiência intersubjetiva da



guerra colonial, com António Lobo Antunes (*Os cus de Judas*); e agora esse olhar sofrido, mas denunciador, com Isabela Figueiredo (*Caderno de memórias coloniais*). Toda essa identidade construída – que faz da literatura portuguesa um direito e um avesso –, obriga que alguns de seus escritores sejam ao mesmo tempo muitos e ninguém. E esse papel é ambivalente desde sempre, assim como o gênero romance (não importa a época), mas que, contemporaneamente, interligaria a concepção da escrita, o mundo atual e o modo de ser português à construção incerta de uma *verdade* sempre passível de ser rasurada e reescrita.

### **Referências bibliográficas:**

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Explicação dos pássaros*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.


BELO, Ruy. *País possível*. Rio de Janeiro: 7LETRAS, 2014.

BUTLER, Judith; SCOTT, Joan W. *Feminists theorize the political*. Londres: Routledge, 1992.

CASTELLO, José; CAETANO, Selma. *O livro das palavras: conversas com os vencedores do Prêmio Portugal Telecom*. São Paulo: LeYa, 2013.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. Alfragide – Portugal: Editorial Caminho, 2015.

MARCOS, Ángel; SERRA, Pedro. *Historia de La Literatura Portuguesa*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 1999.



QUINTAIS, Luís. *Poemas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2001.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

SEGATO, Rita Laura. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922014000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200003)>. Acessado em: 20 nov. 2016.

## A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE FEMININA NA POESIA DE PAULA TAVARES

Ciomara Breder Kremser (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é entender como se dá o processo de hibridação e de construção do entrelugar na poesia da angolana Paula Tavares. É observado que esse discurso poético é marca de hibridismo, que se efetiva como uma tradução cultural e é instrumento de formação de identidade(s) própria(s) e nacional(is). É visto ainda que essa poesia se consagra como lócus privilegiado da enunciação feminina.

**Palavras-chave:** Hibridismo; Poesia; Angola; Identidade feminina; Paula Tavares.

No conjunto de poemas formado por quatro textos intitulados MUKAI (1), MUKAI (2), MUKAI (3) E MUKAI (4), observamos uma aspecto interessante, os títulos são todos grafados em caixa alta, dando-nos a sugestão de gritos. Se levarmos em conta que o vocábulo *mukai* pode ser uma variação de *mucai*, temos então, segundo o Novo dicionário banto do Brasil (LOPES, 2012, p. 180) o significado mulher. Relacionando essas informações podemos ler esse título como o grito que rompe o silêncio das mulheres angolanas e vislumbramos a diversidade do universo feminino.

### MUKAI (1)


Corpo já lavrado  
equidistante da semente  
    é trigo  
    é joio  
    milho híbrido  
    massambala

resiste ao tempo  
    dobrado  
    exausto  
sob o sol  
que lhe espiga  
    a cabeleira (TAVARES, 1999, p. 30).

O corpo feminino é metaforizado no corpo das sementes de “milho, trigo, joio e massambala” que são cereais, comumente, plantados pelas mulheres angolanas e que fazem parte da alimentação cotidiana delas. Observamos, então, a associação da mulher aos elementos telúricos e cotidianos. Como dito anteriormente, essa associação com elementos da terra angolana é uma das maneiras encontradas pela poeta para manter a

---

<sup>1</sup> Ciomara Breder Kremser é doutoranda em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais (UFJF), onde é bolsista CAPES e atua como membro do corpo editorial da *Ipotesi: Revista de Estudos Literários da UFJF*. Orientadora: Profa. Dra. Prisca R. A. de A. Pereira.



ligação com suas raízes africanas. E assim como a semente, tentar gerar frutos, que podem tanto ser literais ou conotativamente falando, ser a palavra. Nesse sentido, confirmamos o grito da voz feminina angolana.


Logo no início, o sujeito poético avisa que o corpo já foi trabalhado de modo a separá-lo da semente com distância equilibrada, ou seja, é o labor diário da mulher selecionando os cereais da sua plantação para a utilização deles no preparo dos alimentos e até mesmo para a venda. É a mulher angolana providenciando seu sustento e de sua família.

Mas é interessante destacarmos a presença do “milho híbrido”, pois assim como a mulher angolana, já não é mais um elemento puro, foi misturado a outros, dando origem a um novo sujeito fragmentado, híbrido e que está em constante entrelugar. Sujeito esse constituído de diversidades e gerador de novas identidades rasuradas entre a perpetuação da sua tradição e o desejo de ruptura com a mesma.

Oportuno também lembrarmos que a *massambala* é um tipo de milho miúdo, quebrado, fragmentado e por isso, muitas vezes considerado pior, pois na sua comercialização entra na categoria de sobras, escória do cereal inteiro. Daí, podemos associar a visão estereotipada que o *status quo* reproduz da mulher, como sendo um ser dividido, frágil e oprimido pela tradição patriarcal.

Há também certo erotismo nesse trabalho e manuseio do corpo, pois “corpo já lavrado” simboliza a mulher madura, que já foi iniciada na vida sexual. O “milho híbrido” representa a mulher que já foi misturada ao homem, que já passou pela experiência da maternidade. E, por conseguinte, a “massabala” a mulher idosa, que já sofreu enorme desgaste do tempo e que se apresenta totalmente repartida pela agreste vivência.

Na segunda estrofe temos a informação que esse corpo é forte o suficiente para resistir às intempéries, ao manuseio árduo, a todas as dificuldades apresentadas em sua vida. E, ainda, esse corpo se nutre do sol como fonte de energia e se apresenta mais reluzente, com sua cabeleira espigada. Simbolizando a aridez da vida deixando marcas, rasuras nas plantas e no corpo feminino. Porém, essa rasura se torna uma força para que sua voz seja mais audível e se converta em grito de insurreição.



Notamos que a forma do poema, a disposição totalmente livre dos versos brancos também remete à fragmentação desse corpo feminino e metaforiza a circularidade da vida, do plantio e de todo o trabalho da rotina dessa mulher angolana.

Em “MUKAI (2)” temos a continuidade desse trabalho doméstico feminino típico das mulheres de ambiente rural em Angola.

MUKAI (2)

O ventre semeado  
desagua cada ano  
os frutos tenros  
das mãos

(é feitiço)

nasce  
a manteiga  
a casa  
o penteado  
o gesto  
acorda a alma  
a voz


olha p’ra dentro do silêncio milenar (TAVARES, 1999, p. 31).

O poema apresenta o ciclo reprodutivo da mulher-natureza angolana. Logo no primeiro verso temos a polissemia do discurso, “o ventre semeado” pode ser tanto o da mulher ou da terra, que ela própria abre sulcos e planta a semente para desenvolver seu trabalho de agricultora. Essa tarefa é profundamente simbólica, pois a mulher semeia a vida através de seu ventre, de suas mãos e de sua voz.

O labor feminino aqui é algo sagrado e extremamente potente, uma vez que de todas as formas é fonte de vida, de resistência e de libertação. É capaz de dar continuidade a espécie, de prover o sustento da família e, ainda, através de sua palavra perpetuar sua memória cultural e plantar a ruptura dessa tradição opressiva, que necessita de ser ressignificada. Por isso, “(é feitiço)”. Tavares propositalmente faz uma quebra dos versos para evidenciar a ruptura desse discurso. Assim, revela a eterna ambiguidade feminina, ao mesmo tempo em que é anjo, é demônio; é um ser sagrado e feiticeira em mesma hora; perpetua e rompe a tradição.

Assim nascem os frutos de seu labor: “a manteiga, a casa”, os filhos, o grito que “acorda a alma”, “a voz/ que olha p’ra dentro do silêncio milenar”. A voz milenarmente cerceada pela opressão do discurso falocêntrico agora é rompida e é emitida com toda força e grita por mudança, pelo direito a liberdade de assumir sua voz e vez, de construir





sua nova identidade. Identidade essa rasurada, fragmentada, híbrida e em constante trânsito. Em um constante entrelugar entre passado e presente, entre masculino e feminino, entre Oriente e Ocidente, entre Angola e Portugal, entre o grito e o silêncio.

Oportuno lembrarmos que a sociedade angolana possui forte tradição da oralidade e que Paula Tavares faz uso constante desse recurso para dar maior dinamismo aos seus poemas, como presente no “p’ra” do último verso. Isso revela o resgate de sua tradição e, ao mesmo tempo, aproxima o leitor de seu texto, além de tornar coerente seu discurso com a voz popular da mulher angolana.

Em “Mukai (3) observamos a temática da maternidade e do ato sexual totalmente animalizados.


MUKAI (3)  
(Mulher à noite)

Um soluço quieto  
desce  
a lentíssima garganta  
(rói-lhe as entranhas  
um novo pedaço de vida)  
os cordões do tempo  
atravessam-lhe as pernas  
e fazem a ligação terra.

Estranha árvore de filhos  
uns mortos e tantos por morrer  
que de corpo ao alto  
navega de tristeza  
as horas (TAVARES, 1999, p. 32).

Novamente notamos a liberdade formal do poema, constituído de versos livres e brancos, com fragmentação em alguns versos, construída propositalmente para dar maior destaque. Para tal, a poeta também se vale de marcações gráficas, como o uso dos parênteses e o recuo inesperado de versos. Essa ausência de linearidade de seus versos nos sugere uma atitude transgressora, uma vez que nos parece simbolizar uma intencional ruptura com a poesia tradicional, que por ter uma forma marcadamente linear, pode, muitas vezes, tornar-se opressiva. Assim, temos a concordância de forma e tema subversivos, já que a temática tratada denuncia a opressão feminina.

Outro recurso bastante libertador usado constantemente pela poeta é a oralidade, seus poemas trazem continuamente a voz cotidiana da mulher angolana envolvida em




sua rotina. E essa rotina é sempre ritualizada, sacralizada, fincada nas raízes milenares da tradição. Mas sempre é feito um trabalho reflexivo de questionar a tradição e trazer a tona a denúncia de atos opressivos e a germinação de ideias contestatórias, ainda que de maneira bastante sutil, simbólica, metafórica, não se constituindo em um discurso panfletário.

Há de observarmos também a enorme plasticidade de seus versos, sua poesia é marcadamente sinestésica, nos possibilitando um mergulho profundo nessas raízes da cultura angolana, quase podemos tocar nos utensílios usados no trabalho doméstico dessas mulheres. Transportamos-nos para essa paisagem e lá estamos completamente inseridos, visualizando a natureza e seus ambientes, sentidos os cheiros e sabores desse lugar.

No primeiro verso já temos o destaque dos parênteses como em um aviso, fazendo a marcação temporal simbólica da noite e do feminino. A poeta nos informa que é no sombrio noturno que a mulher deixa seu soluço ecoar, mas é um “soluço quieto”, duplamente sufocado pela noite e pelo baixo som. Porém, é no silêncio da noite que os mínimos sons podem ser ouvidos.

Nos parênteses seguintes temos a sugestiva presença do verbo “rói-lhe”, aqui o filho que é gerado nas entranhas desse ventre é tratado de forma animalesca, sem laços afetivos, como presença de um corpo estranho, que ao invés de crescer amorosamente, come por dentro o ventre materno. Como um fruto indesejado, que paradoxalmente apresenta o aspecto positivo de ligar a mulher à terra, que ajuda a aprofundar suas raízes nessa terra e, com isso, torna-a mais forte e sólida. Mas, que negativamente representa a dor eterna de ser fruto de um ato sexual puramente animalizado e reprodutório, sem prazer.

A dor do ato sem prazer se torna ainda mais evidente na segunda estrofe, quando é denunciado o sofrimento atroz da mulher se constituir apenas como uma “estranha árvore de filhos”, ou seja, somente um animal, um elemento da natureza, usado para fins de reprodução. Destituído de qualquer laço materno afetivo, completamente assujeitado. Neste momento, destacamos a denuncia da opressão sofrida pelas mulheres dessa tradição angolana, que têm suas identidades completamente anuladas em prol de um aspecto meramente biológico de manutenção da espécie.



Essa mulher que “navega de tristeza/ as horas”, também nutre a dor de saber que seus frutos-filhos, que já nascem marcados pela sua dor de ser indesejados, ainda soma mais a dor futura de serem predestinados a morte da guerra diária da exclusão, da luta constante e árdua pela sobrevivência.

Com isso, notamos o poder libertador que a palavra em Paula Tavares possui, através de um discurso profundamente simbólico ela perpetua suas raízes culturais africanas, mas desconstrói a tradição falocêntrica, faz uma apurada revisão crítica dessa tradição para rompê-la no que é urgente. Assim, através de um discurso rasurado, híbrido e situado em constante entrelugar, dá voz e vez a mulher angolana, milenarmente oprimida e possibilita a construção de novas identidades.


Há de se realçar que a poeta promove a transgressão dessa tradição e demonstra repudiar as amarras da mesma, até na liberdade formal de seus versos e no livre uso da constante oralidade de seu povo. Pois, sua poética é total reflexo da fala cotidiana da mulher angolana e possui, inclusive, o ritmo oralizante dessa rotina.

Muito provavelmente, o grande poder dessa mulher africana reside no seu papel cotidiano de executar os trabalhos domésticos, de educar os filhos, de plantar, lavar, cozinhar, costurar, etc. Trabalho esse historicamente considerado como inferior e sem remuneração, mas que através dele a mulher semeia e dissemina a mudança. Ela perpetua e ressignifica a tradição cultural de sua nação.

Através da ritualística circularidade do corpo feminino transmutado em voz, Paula Tavares assume uma enorme cumplicidade com as mulheres de Angola e constrói identidade(s) própria(s). Além disso, a memória de seus ancestrais africanos é continuamente resgatada por meio, principalmente, das tradições orais. É por meio dessa oralidade que a escritora perpetua a sua memória cultural e de sua nação. E, ainda, no ato de subverter essa tradição oral dos africanos encontra o elíptico espaço de libertação dos mesmos, além de nos relevar a hibridez de seu discurso.

### **Referências bibliográficas:**

ABDALA JR., Benjamin. Fronteiras múltiplas e hibridismo cultural: novas perspectivas ibero-afro-americanas. In: \_\_\_\_\_. *De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos*. Cotia: Ateliê, 2003, p. 77-102.



AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Vinícius Nicastro Honesko. (Trad.). Chapecó: Argos, 2009.

AGUSTONI, Prisca. *O Atlântico em movimento signos da diáspora africana na poesia contemporânea de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BALONGUN, Ola; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. *Introdução à cultura africana*. Luanda: INALD, 1977.


BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Myriam Ávila, Eliana L. de L. Reis, Gláucia R. Gonçalves (Trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos*. Eduardo F. Coutinho (Org.). Teresa D. Carneiro (Trad.). Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 80-95.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2013.

CARDOSO, Claudia F. de O. O poeta viajante e a experiência da modernidade: os casos de Ruy Duarte de Carvalho e Paula Tavares. *Escrita: revista do curso de Letras da UNIABEU*, Nilópolis, v. 5, n. 1, janeiro-abril 2014, p. 26-38. Disponível em: [http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/1425/pdf\\_191](http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/view/1425/pdf_191) Acesso em 10 jul. 2014.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê, 2005.



\_\_\_\_\_; MACÊDO, Tania. (Org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. (Trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini. (Org.). *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002, v. 3.

DUARTE, Zuleide. A tradição oral na África. *Estudos de Sociologia: revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, Recife*, v. 15, n. 2, p. 181-189, dez. 2009. Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/156/86> Acesso em: 1 jul. 2014.

FENSKE, Elfi Kürten. *Ana Paula Tavares - a poética do espaço*. Templo Cultural Delfos, junho/2015. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2015/06/ana-paula-tavares.html> Acesso em: 25 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Laura F. de A. Sampaio. (Trad.). São Paulo: Loyola, 1996.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. (Org.) Liv Sovik. Adelaide La Guardia Resende et al. (Trad.). Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. (Trad.). Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

\_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva. (Org. e Trad.). 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 103-33.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005, p. 1-44.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Ricardo Cruz. (Trad.). Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 84-103.

*IPOTESI*: revista de Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. v. 14, n. 2, jul./dez.2010. Juiz de Fora: UFJF, 2010. Semestral. ISSN 1415-2525.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

ONOFRE, Clara. *Angola: o alambamento e os rituais do casamento*, [ago.2010]. Disponível em: <http://pt.globalvoicesonline.org/2010/08/29/angola-o-alambamento-e-os-rituais-do-casamento/> Acesso em: 15 jul. 2015.

PADILHA, Laura Cavalcante. Paula Tavares e a sementeira das palavras. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda, SALGADO, Maria Teresa. (Org.). *África & Brasil: Letras em laços*. São Paulo: Atlântica, 2000, p.287-302.

\_\_\_\_\_. A encenação do corpo por três poetisas africanas. In: \_\_\_\_\_. *Novos pactos, outras ficções: Ensaio sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002, p. 173-191.

\_\_\_\_\_. Como uma segunda pele ou poesia feminina africana, em expansão. In: DUARTE, Constância Lima; SCARPELLI, Marli Fantini. (Org.). *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002, v. 3, p.13-20.

PASSOS, Vinícius Lopes. A mão que desenha o corpo: O lago da lua. *Scripta*: Revista do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – CESPUC-MG, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 374-384, dez. 2003. Disponível em: [http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas\\_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13\\_Parte04\\_art14.pdf](http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13_Parte04_art14.pdf) Acesso em: 25 ago. 2017.

PEREIRA, Prisca R. Augustoni de Almeida. *O Atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em língua portuguesa*. 2007. 314f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Tomás Rosa Bueno. (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. O orientalismo revisto. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 251-273.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. As veias finas pulsantes da terra e da poesia: posfácio. In: TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 261-281.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva. (Org. e Trad.). 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. p. 113-133.

SOUZA, Mailza Rodrigues Toledo e. As subjetividades femininas na poesia de Paula Tavares. *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, Porto Alegre, v. 07, n. 01, p.1-15, jun. 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/20621/13334> Acesso em: 15 jul. 2015.

TAVARES, Paula. *A oralidade é meu culto: entrevista a Ana Paula Tavares*, [nov. 2010]. Entrevistador: Pedro Cardoso. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/a-oralidade-e-meu-culto-entrevista-a-ana-paula-tavares> Acesso em: 10 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

\_\_\_\_\_. *Entrevista com Ana Paula Tavares para a Revista Critério*, [jan. 2009]. Entrevistadora: Susanna Ventura. Disponível em: <http://revista.criterio.nom.br/entrevista-ana-tavares-susanna-ventura.htm> Acesso em: 15 Jan. 2015.

\_\_\_\_\_. *O lago da lua*. Lisboa: Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. *Ritos de passagem*. Luanda: União dos escritores angolanos, 1985.

TORRES, Sonia. Desestabilizando o “discurso competente”: o discurso hegemônico e as culturas híbridas. *Gragoatá: revista da pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói*, v. 1, n. 1, p. 169-178, dez. 1996.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva. (Org. e Trad.). 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 7-72.





## CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO E AS RELAÇÕES DE PODER NA NARRATIVA DE AUTORIA FEMININA

Cláudia Regina da Silva Rodrigues – Doutoranda em Literaturas Hispânicas (UFRJ)  
contato: crs.rodrigues@yahoo.com.br

**Resumo:** Sendo a literatura uma importante fonte de informações, podendo auxiliar nos estudos pertinentes à escrita de autoria feminina; é possível afirmar que também é capaz de trazer ao conhecimento do público referências e registros suficientes aos anseios da comunidade. No âmbito do Brasil e do Peru, podemos elencar diversas autoras que foram fundamentais à luta que envolve as mulheres e suas reivindicações emancipatórias. Sendo assim, destacaremos as autoras Mercedes Cabello de Carbonera (Peru) e Júlia Lopes de Almeida (Brasil), respectivamente.

**Palavras-chave:** século XIX; autoria feminina; Brasil; Peru.


### 1. Escrita e Literatura

O conceito de ‘cultura’, quando considerado no contexto amplo do desenvolvimento histórico, exerce uma forte pressão contra os termos limitados de todos os outros conceitos.

Raymond Williams

O texto literário é fascinante e deseja mesmo seduzir fazendo, muitas vezes, passar por verdadeiro e natural o que na verdade está na ordem do fingido e maquiado. Através da interpretação da obra literária e das palavras, pode-se, então perceber emoções e aspirações que o autor teve ao escrever a sua obra, ou seja, a corrente interpretativa intencional na literatura. E, até mesmo, vir a compreender melhor diversos fatores que estão implícitos na sociedade, pois, ‘Dizer que ela (a Literatura) exprime a sociedade, constitui hoje verdadeiro altruísmo’ (Candido, 2000).

Mas é preciso lembrar que o escritor constrói sua literatura ancorada em parâmetros culturais definidos, ainda que suas fontes sejam negadas ou eclipsadas por uma dicção marcadamente individual e que, na elaboração signíca, os eventos sociais são ressignificados, obtendo sentidos não compartilhados por estudiosos da história, daí muito do conflito e da controvérsia relativa à primazia de um campo sobre outro.



Podemos dizer que a literatura conduz o progresso das atividades do homem desde os primórdios da história da escrita. Essas transcrições narram histórias de muitos personagens, comunidades e até grandes territórios que fazem uso desse tipo de representação simbólica em busca de reconhecimento e visibilidade.


No aspecto da literatura e da crítica literária, uma das temáticas recorrentes tem sido a feminina; e a crítica literária preocupa-se em agir diretamente no ordenamento social, deixando evidente o seu caráter político. É a literatura interferindo na disposição da sociedade; desconstruindo o caráter discriminatório das ideologias de gênero erigidas ao longo do tempo.

À literatura implica indagar a forma como essa escritura aborda e marca a diferença de gênero construída ao longo do tempo, promovendo a mostra das concepções preestabelecidas e ocasionando um processo de mudança nas mentalidades; ou, até mesmo, difundindo o posicionamento crítico do autor em relação às convenções sociais historicamente solidificadas que têm oprimido mulheres e silenciado vozes.

Este tipo de escritura visa uma transformação da condição subjugada da mulher; buscando alcançar o rompimento do discurso patriarcal dominante, libertando a mulher de uma posição de opressão e submissão. Busca desconstruir a oposição homem-mulher que marca e delimita o sistema patriarcal. Nesse sentido, a escritura de autoria feminina tem buscado ganhar visibilidade por meio das narrativas que simbolizam a vivência das mulheres.

São escritos que procuram adquirir autonomia tendo como elemento principal a atuação das mulheres tanto no ambiente público como no privado, divulgando a trajetória percorrida através da história. Por meio dos personagens essa escrita estabelece relações que indagam e também discordam das posições ocupadas na sociedade por mulheres e homens; salienta a luta da mulher por reconhecimento e visibilidade, sobretudo pela revisão da identidade feminina na sociedade. As representações através de romances que tratam questões pertinentes à temática feminina são inúmeras; uns mais acessíveis outros não.

As narrativas produzidas sobre a relação entre os gêneros são capazes de gerar uma enunciação ficcional capaz de levar a uma nova visão de mulher. Sobretudo conduzem a uma posição crítica sobre a história e a um olhar renovado sobre a questão,



sem deixar de ressaltar as peculiaridades identitárias das mulheres e, muitas vezes, também edificando a própria identidade.

## 2. Mulheres que escrevem


Os estudos que abarcam as ações literárias têm sido direcionados para diversas áreas, impulsionados por distintas pesquisas. Com isso, tendo como fundamento o movimento feminista, a escritura de autoria feminina tem buscado ganhar visibilidade por meio das narrativas que simbolizam a vivência das mulheres.

A literatura de autoria feminina procura adquirir autonomia, tendo como elemento principal a atuação das mulheres nos mais diversos eventos, divulgando a trajetória percorrida através da história. Nesse sentido, as escritoras sempre buscaram legitimar e dar visibilidade à história das mulheres.

Conduzindo olhares e vozes, aliando os contextos do passado com as práticas sociais da atualidade, as narrativas produzidas sobre a relação entre os gêneros são capazes de gerar uma enunciação ficcional aperfeiçoada, levando a uma nova visão de mulher.

No âmbito do Brasil e do Peru, podemos elencar diversas autoras que foram fundamentais à luta que envolve as mulheres e suas reivindicações emancipatórias. Sendo assim, destacaremos as autoras Mercedes Cabello de Carbonera (Peru) e Júlia Lopes de Almeida (Brasil) e seus romances *Eleodora* (1887) / *Las Consecuencias* (1889) e *Memórias de Marta* (1892), respectivamente.

As personagens foram mulheres comuns, vítimas do sistema patriarcal; porém, estas não se deixaram dominar, reagiram como puderam para alcançar um pouco de autonomia em suas vidas. Com isso, é interessante refletir sobre a recepção das obras a partir da representação contida nos romances de Júlia Lopes de Almeida e de Mercedes Cabello de Carbonera. É interessante pensar nas possibilidades de leituras críticas suscitadas através da literatura; sobretudo a questão da mulher. Mesmo quando retratadas em romances de países distintos, como no caso do Peru e do Brasil, são capazes de marcar de forma significativa a relação de dominação existente entre os gêneros. Podemos dizer que Cabello construiu e projetou a identidade social feminina através da representação das práticas sociais.



Sua escrita produziu argumentos com significados e efeitos suficientes, que trouxeram ao leitor a possibilidade de compreensão de contextos socioculturais diversos. Segundo Vargas:

*La vida y la obra de Mercedes Cabello de Carbonera están signadas por una transparente pureza moral. Ella encarna en un tiempo en que el escribir era un ameno pasatiempo o un simpático despliegue de erudición, la actitud y la aptitud literaria como un medio de acción. Fue un personaje atrayentemente contradictorio que jamás dudó en ir contra la corriente, sin que le importara mucho enajenarse el malhumor ni la impopularidad, ya de los de su propio gremio, ya del común de la gente, o de las poderosas instituciones con las cuales en algún momento se enfrentó. Por lo que, sin proponérselo, concitó ardientes adhesiones y abjuraciones terribles, especialmente en los últimos tramos de su vida literaria activa. (Vargas, 2003, p. 15)*


No Peru, na segunda metade do século XIX, as mulheres começaram a almejar uma posição que as retirasse do ambiente familiar levando-as rumo aos fechados círculos sociais da esfera pública. Através do estudo e da interação cultural elas foram se conscientizando da necessidade de participação no âmbito social.

Mercedes Cabello de Carbonera teve uma importante contribuição no processo de conquistas dessas mulheres. Em seus escritos o tema que mais aparecia era a situação da mulher. Ela não concordava com a imposição do matrimônio e a consequente confinamento ao ambiente familiar.

Usa a literatura como instrumento de denúncia da sociedade peruana do final do século XIX, também da condição feminina hispano-americana, de sua subordinação (consentida ou não). Tudo isso a partir de seus escritos e também através da representação de seus personagens nos romances.

No transcorrer da história, a mulher nutriu a submissão e o silêncio e aceitou o comando do homem e o sistema social vigente. Para que tais condutas fossem fundamentadas, havia diversas influências atuantes na relação social entre mulheres e homens alicerçadas, em bases de perspectivas comportamentais, culturais e ideológicas dentre tantas outras.

No final do século XIX, a mulher ainda se mantinha subordinada à sujeição do sistema patriarcal dominante, circunstância vigente desde os primórdios da colonização. O contexto educacional foi decisivo que promovia juntamente com Igreja a manutenção do sistema cuja visão ideológica era patriarcalista.



Júlia Lopes de Almeida é uma escritora que não teve a atenção merecida para sua obra. Romancista e dramaturga que se projetou no início do século XX, terminou sendo esquecida pela crítica falocêntrica, que a ela reservou um papel secundário.


Lopes de Almeida foi uma respeitada escritora que realizou através de sua escritura um feminismo possível dentro do contexto histórico em que viveu; foi jornalista, romancista, contista e autora de peças teatrais; além de ter uma produção considerável, que passa pela literatura infantil, por matérias jornalísticas e romances. Talvez o segredo de sua aceitação seja o fato de não ter se posicionado contra as regras estabelecidas pela sociedade para a mulher: usa essas mesmas regras como argumento para reivindicar condições que dariam maior independência em relação ao homem. Interessante comentar que essas ideias aparecem em suas obras ficcionais.

Sua estratégia era de aconselhar os leitores através de seu caráter brando. O que lhe garantiu acesso a um grande número de leitores de diversas camadas sociais foi justamente a forma como escrevia; em seus escritos quase não havia intervenções agressivas. Estimulou à escrita e a leitura para mulheres, promoveu salões literários em sua residência.

A escritora foi considerada a mais importante escritora do Brasil; chegando a ser apontada como a maior romancista da geração de escritores que sucedeu a Machado de Assis. Mas, logo no início do século XX foi esquecida pelos seus contemporâneos.

Podemos dizer que produziu o material literário a fim de transmitir através de seus personagens a imagem que nos fizeram repensar o imaginário feminino ali presente. Também é necessário buscar entender como ocorreu o processo de construção da subjetividade de cada personagem protagonista que conduziu o leitor até o imaginário pretendido pelas autoras. Viveu em uma época em que a pena era instrumento essencialmente masculino, porém, ainda assim, levantou e discutiu questões importantes para as mulheres.

Ambas as autoras reivindicaram a educação da mulher e a função que exercia na família e na sociedade; associando o público e o privado, dentro da sociedade burguesa. Almejavam uma educação igualitária para mulheres e homens, assim como também um modelo diferente daquele que somente as prepara para serem mães e esposas exemplares. Uma educação que fosse além das aulas de bordado, música e poesia; onde pudessem ter acesso às matérias científicas, tais como: matemática, história, geografia



etc. Defendiam que o campo de atuação feminino deveria ultrapassar as fronteiras do lar e das atividades domésticas.

Ambas as autoras tentavam derrubar a polarizada divisão social existente entre homens e mulheres. Acreditavam ser necessária a inserção das mulheres no discurso histórico; que fossem capazes de promover a desconstrução da tradicional imagem da mulher como gênero neutro ou inferior, permitindo pensar a mulher em suas práticas e representações.


### **3. Corpo feminino – espaço social hipotético**

Atualmente os corpos dos seres humanos são o centro de discussões e estudos em diversas esferas. Partindo desse pressuposto, podemos inferir que o corpo faz parte da manifestação cultural, podemos dizer que os seres humanos foram e, ainda são influenciados pela cultura dominante de cada período histórico. Até mesmo Aristóteles, Sócrates e Platão refletiram sobre a concepção de corpo que permeava a sociedade grega. E, cabe ressaltar que esta visão divide o estudo em basicamente quatro períodos históricos; podemos dizer que a concepção grega, o conceito durante a Idade Média, na Modernidade e na Contemporaneidade.

Com o avanço das descobertas, o corpo se “individualiza” e passa a receber maiores cuidados. Sendo este, durante muito tempo foi apenas um personagem secundário em muitos estudos, sendo o objeto principal a sexualidade. Com isso, vê-se que na atualidade, muitos estudos sobre o corpo sintetizam relações de poder que mediam as relações sociais.

Já faz muito tempo que as análises históricas abriram um grande número de temas a fim de tornar o estudo dos corpos mais abrangente. Proposições como o corpo vivido no cotidiano, em crise, em festa ou o controle social, por exemplo, são as vertentes possíveis de trabalho. Quanto maior for a quantidade de abordagens, mais evidente será o reconhecimento de que as mudanças sociais são capazes de influenciar diretamente nas condutas e comportamentos.

A partir de estudos sobre o corpo, percebe-se que o tema deixa uma lacuna na história, “um grande esquecimento do historiador. A história tradicional era, de fato, desencarnada. Interessava-se pelos homens e, secundariamente, pelas mulheres. Mas quase sempre em corpo” (Le Goff, 2003). Dessa forma, seria, segundo ele, “preciso



[...] dar corpo à história. E dar uma história ao corpo [porque] o corpo tem uma história [e a] concepção de corpo, seu lugar na sociedade, sua presença no imaginário e na realidade, na vida cotidiana e nos momentos excepcionais sofreram modificações em todas as sociedades históricas” (Le Goff, 2003).


Fazendo referência as obras de Cabello e de Júlia Lopes, podemos dizer que ambas as protagonistas vivem um “hiato” entre elas mesmas e o mundo, pois o contexto social lhes impõe uma relação de docilidade e submissão com a realidade em que vivem; o sistema patriarcal realiza a sujeição do corpo feminino.

Vê-se privilegiada a imagem da mulher angelical, a boa mãe, o sacrifício, a abnegação, ou seja, a negociação de si. Sobretudo, porque a formação social castrou a liberdade feminina, fazendo do corpo um objeto de procriação.

Nos corpos apresentados nos romances estão inscritos todo um discurso patriarcal; há um esforço de seriedade e justificativa moral. Esses corpos denunciam áreas de conflito, ambigüidades, sendo capazes de representar o imaginário social feminino. Os múltiplos discursos inscritos nesses corpos formam um campo de tensões (tanto de afirmações como de ambigüidade) que formula sua história e sua identidade; sobretudo, o corpo imaginário é capaz de ofertar um espaço hipotético da mulher na sociedade.

#### **4. Considerações Finais**

Podemos dizer que através da literatura obtemos suporte para provocar inquietações e questionamentos sobre o presente buscando romper com os (ainda persistentes) abusos contra a mulher. Que, às vezes, na sociedade atual é colocada nas sombras do esquecimento, fora do lugar de enunciação e como subalternas. A partir do que foi exposto, podemos voltar a refletir sobre os diferentes usos que se pode fazer da literatura, até mesmo como um espaço de resistência. Se pensarmos na questão das mulheres e na resistência ao sistema patriarcal, podemos dizer que fazem um exercício intelectual e público de maneira muito avançada em um espaço absolutamente autorizado pelos homens, ou seja, em um lugar no qual as mulheres podem habitar mediante a aprovação masculina, pois se entende que elas estão cumprindo a função que a sociedade as legou. Entretanto, além de cumprirem esse papel, as mulheres o fazem indo adiante, utilizando um lugar autorizado como uma forma de alcançar emancipação



intelectual. Essa relação passa por um jogo de assimilação de normas estabelecidas e quebra dessas mesmas regras, desse modo, as mulheres não podem ser entendidas no jogo das relações sociais como perdedoras.

## 5. Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Mensageira*. São Paulo: Imesp/Daesp, 1987. v. 1. p. 3.

\_\_\_\_\_. *Memórias de Marta*. Pesquisa, organização, cronologia e introdução de Rosane Saint-Denis Salomoni. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BROWN, Peter. *Corpo e Sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, Ltda., 2000.

CARBONERA, Mercedes Cabello de. *Eleodora*. Lima: Folletín del Ateneo de Lima, 1887.

\_\_\_\_\_. *Las consecuencias*. Lima: Imprenta de Torres Aguirre, 1889.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: Ed. UnB, 1993.

GUARDIA, Sara Beatriz. *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia*. 4. ed. Lima: Librería Editorial Minerva, 2002.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves/UFRJ, 2005.





LE GOFF, Jacques. História e memória. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

RODRIGUES. Cláudia Regina da Silva. *Os papéis sociais e a representação do feminino em Blanca Sol de Mercedes Cabello de Carbonera*. Dissertação de Mestrado em Letras Neolatinas. Orientadora Professora Dra. Cláudia Heloisa I. Luna Ferreira da Silva (UFRJ). Defesa em 11/03/2015, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<http://avataresantenedos.com.br/formsnl/claudiarodriguesmestrado.pdf>

Acessado em 06/01/16.

SALOMONI, Rosane Saint-Denis. *A escritora/ os críticos/ a escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira*. Tese apresentada no curso de Pós-Graduação em Letras da UFRGS para obtenção do título de doutor em Letras – Literatura Brasileira. Porto Alegre: UFRGS Mimeo, 2005.

VARGAS, Ismael Pinto. *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2003. (Serie Periodismo y Literatura 499).

## A EVITERNA DISCUSSÃO ENTRE LITERATURA E GÊNERO

Joabe Nunes dos Santos (UFPE)<sup>1</sup>

**Resumo:** O que seria uma literatura feminina? Poderiam as mulheres escreverem de uma forma diferente dos homens? Quem produz tal literatura? Afinal o que escrevem as mulheres? A partir dessas perguntas, abre-se um leque de possibilidades imenso, em que a figura central é a mulher e o seu ingresso no universo literário. Objetivando um processo de discussão das relações existentes entre criação literária e gênero o trabalho traz à tona uma discussão entre teóricas do que seria uma escrita atravessada pelas questões de gênero e da maneira como a dominação masculina influenciou e ainda mantém forte influência no que entendemos como literatura feminina.

**Palavras-chave:** Literatura; Gênero; Mulher

### Afinal o que escrevem as mulheres?


Esse trabalho tem como objetivo discutir as relações existentes entre criação literária e gênero. É importante frisar que possivelmente não encontraremos uma resposta que satisfaça ao anseio de alguns e provavelmente seja vista com desdém por outros. O que proponho aqui é, no decorrer das próximas páginas, buscar levar o leitor a uma reflexão acerca da possibilidade da existência de um gênero para a escrita literária, ou, talvez ao menos algo que explique a motivação por trás daqueles que defendem que a escrita não possui um gênero definido.

O que seria uma literatura feminina? Poderiam as mulheres escreverem de uma forma diferente dos homens? Quem produz tal literatura? A partir dessas perguntas, abre-se um leque de possibilidades imenso, em que a figura central é a mulher e o seu ingresso no universo literário. Ao começarmos a discorrer sobre tais assuntos vejamos o que pensa a escritora e figura da literatura feminina, Virginia Woolf (apud Showalter, 1994, p. 29): “Os escritos de uma mulher são sempre femininos; não podem deixar de sê-lo; quanto melhor mais feminino; a única dificuldade é definir o que entendemos por feminino”. Embora a mulher seja parte integrante das produções orais antigas, a sua inclusão na literatura em si é algo recente, se compararmos a quantidade de séculos em que lhe foi imposta uma condição de inferioridade, não somente na literatura, mas em todos os aspectos da vida em sociedade:

Não há como negar o fato de que a cultura literária masculina, a partir da qual se construiu modelos de história literária que ainda tem

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras – Língua Portuguesa (UPE), Mestrando em Teoria da Literatura (UFPE). Contato: joabe.nunes@hotmail.com.




vigência entre nós, segue a linha de uma história política dominada quase que exclusivamente por homens, daí a razão pela qual pode ser qualificada como uma história patriarcal (SCHMIDT, s/d).

É necessário fazer um resgate do que as mulheres produziram e de que maneira essa produção reflete os papéis de gênero que sequer são reconhecidos na construção de uma literatura mundial, quiçá, nacional. Se a literatura nacional possuiu um gênero ou não, isso é uma discussão que ainda requer muitos desdobramentos. Entretanto, negar a participação da mulher nessa construção é alimentar cada vez mais o corpo patriarcal no qual se sustenta a origem do fazer literário.

### **Literatura possui gênero?**

O feminismo pode ser dividido em duas categorias conceituais: o feminismo anglo-americano e o feminismo francês. Segundo Elaine Showalter (1994), o primeiro tenta romper com os padrões arbitrários e manipuladores da imagem feminina no que se refere à produção literária, postulando que a escrita feminina tem papel forte na sua experiência social e denunciando as ideologias patriarcais, que são os principais fatores determinantes dentro do cânone literário, que até os dias de hoje é composto em sua maioria por homens. Sendo assim, existe a necessidade de um resgate dessa literatura que não se baseie apenas da escrita feminina sensível e contemplativa e sim como algo construtor de identidade. Já a linha francesa é ligada mais a psicanálise, buscando a identificação de um conceito subjetivo do feminino.

Existe uma literatura feminina? Essa é a pergunta que move esse e tantos outros trabalhos ligados ao feminino e ao campo literário. Porém, jamais poderemos respondê-la sob a égide das ideias masculinas ocidentais (Showalter, 1994). Para tal, é necessário levar em conta os mais variados contextos; sejam eles sociais e históricos em que se estruturam o que foi escrito em determinada época. Não apenas as mulheres escrevem o que se entende por literatura feminina. Homens, homossexuais, transexuais, lésbicas, entre outros, são e podem também serem autores prolíficos dentro de uma intitulada autoria feminina. A partir desse ponto de vista, se estabelece a questão de gênero como forma de categoria analítica. Conceituar gênero está muito além da dicotomia feminino/masculino:




O conceito de gênero diz respeito ao conjunto das representações sociais e culturais elaboradas com vistas à diferença biológica dos sexos. Enquanto o sexo se diz respeito ao atributo anatômico, no conceito de gênero toma-se o desenvolvimento das noções de “masculino” e “feminino” como construções sociais. O uso desse conceito permite abandonar a explicação da natureza como a responsável pelas diferenças que existem entre os comportamentos e lugares ocupados por homens e mulheres na sociedade (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2011).

Nascemos homens e mulheres? Ou isso é construído através de um discurso imposto? Se para Simone de Beauvoir (1960) “não se nasce mulher, se torna uma”, talvez essa máxima possa ser utilizada para a sensibilização dos leitores/escritores masculinos em relação ao que se entende de literatura feminina. A autora tem como intenção demonstrar de forma crítica a construção da imagem feminina segundo os olhares dos homens. Não se limitando somente a isso, ela nos mostra como os conceitos de mãe, filha, esposa, entre outras, convivem dentro da mulher.

Para Cássia Maria Carloto (s/d), a existência humana tem bases na biologia, o que implica na intervenção dos sexos, o macho e a fêmea. Cada gênero representa algo particular na produção e reprodução dessa existência. Já no conceito de Heleieth Saffioti, “a construção dos gêneros se dá através da dinâmica das relações sociais. Os seres humanos só se constroem como tal em relação com os outros” (apud CARLOTO, s/d p. 1).

A partir de 1975, porém, o termo gênero passou a ser utilizado nos estudos cujo objetivo era compreender as formas de distinção que as diferenças sexuais induzem em uma sociedade. Assim, gênero passou a constituir uma entidade moral, política e cultural, ou seja, uma construção ideológica, em contraposição a sexo, que se mantém como uma especificidade anatômica (PRAUN, 2011, p. 51).

Ao iniciar a discussão a respeito de gênero como uma categoria para uma possível análise histórica, Joan Scott (1998), traz à baila o questionamento do peso histórico que qualquer palavra carrega. Durante um bom tempo, certas palavras eram utilizadas de forma figurada, evocando assim traços sexuais, caso ocorrido com o termo gênero. Entretanto, com o desenvolvimento dos estudos, esse termo tem tomado outra forma e a partir de sua utilização pelas feministas americanas; passa, então, a cumprir um papel ligado a distinção baseadas no sexo. “O termo “gênero” enfatiza igualmente o aspecto



relacional das definições normativas de sexualidade” (1998, p. 72). Para que essa discussão seja atravessada por um viés histórico, é necessário que ela seja arvorada como uma categoria analítica. As abordagens levadas em conta pelos historiadores/as são duas: descritiva e casual.


A primeira reflete a existência dos fenômenos ou realidades, e a segunda a natureza desses fenômenos. Sendo assim, o termo gênero torna-se algo ligado a “mulheres, legitimando trabalhos acadêmicos femininos dos anos 80, por possuir uma capacidade de neutralidade, ao invés, do termo “história das mulheres”. Essas são apenas algumas implicações levantadas pela a autora a respeito das discussões envolvendo o termo. “Além disso o termo “gênero” também é utilizado para designar as relações sociais entre os sexos” (1998 p. 75).

Com o advento dos estudos acerca da sexualidade, o termo pode ser utilizado para diferenciar os papéis sexuais entre homens e mulheres. Nesse ponto, é inegável ressaltar como os papéis de gêneros são construções sociais; portanto, sua ligação ao sexo biológico pode representar um problema, dependendo da cultura e da sociedade envolvida no processo de legitimação de um gênero.

### **Literatura: domínio falocêntrico**

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1994), por longo tempo a escrita/literatura foi totalmente território masculino. Antes mesmo do início da imprensa com Gutemberg, o homem já dominava o campo da literatura e das artes. Isso não significa que a mulher e a sua figura não estivessem presentes, mas sim que ela foi abafada e reduzida pela sociedade falocêntrica, que invisibilizava o pensamento feminino, o tornando sem importância. A partir de modelos patrilineares, a mulher não obtinha espaço algum e o papel da escrita era passado de pai para filho. Eram então construídas analogias em relação a mulher, a exemplo de; inferioridade, comportamento sexual desviante, infantilismo, entre outros.

Muitas das composições orais do passado podem ter sido realizadas por mulheres, pois existia uma apropriação daquilo que elas construía por parte dos homens. Nunca se sabia se quem declamava era o autor ou apropriado. A oralidade foi a primeira incursão da mulher na literatura tendo forte papel nas relações de afeto existente entre elas e a sociedade. Por serem oprimidas, as mulheres silenciaram-se e a sua história na



oralidade foi apagada. Com a chegada da escrita, progressivamente elas foram excluídas e por muitos anos ficaram inertes, com raras exceções.

Baseada em uma reflexão do ensaio “Um teto todo seu”, escrito em 1929, tendo por autora Virginia Woolf, a pesquisadora Constância Lima Duarte (2007) inicia a sua discussão a respeito do arquivamento da literatura produzida por mulheres no Brasil do século XIX. “A exclusão cultural estava associada irremediavelmente à submissão e à dependência econômica” (2007, p. 63). Percebe-se que as chances que elas recebiam eram praticamente nulas. Tendo a sua subjetividade tolhida, não eram encaradas como sujeitos pensantes e capazes de atuação. Sua escrita fora arquivada, ou seja, escondida de forma covarde e com o intuito de manter silenciada uma produção que por mais que seja parca, havia sido construída, por meio de pseudônimos ou de forma anônima. As mulheres escreveram e resistiram das mais variadas formas possíveis em busca de uma voz em um mundo no qual suas identidades eram invisibilizadas. “Buscar a memória cultural em um país que não cultua a memória, não é tarefa fácil” (2007, p. 65). Nessa fala, a autora demonstra a dificuldade de encontrar o que foi escrito, já que o país não tem uma cultura memorialista, relegando ao esquecimento a produção de mulheres, haja vista que essas produções também fazem parte da história da literatura nacional.

Entretanto, a autora em um trabalho ferrenho de arqueologia literária, vasculha inúmeras bibliotecas, casas de cultura academias, etc., no intuito de fazer um resgate dessas escritoras arquivadas. Esse trabalho resultou em duas coletâneas de grande porte e uma terceira a caminho. Tais livros são compostos de uma reunião de textos escritos por mulheres durante o século XIX. Constatou-se que, durante toda essa época, dezenas de mulheres escreveram. A pergunta que isso suscita é: por que elas não são lembradas como escritoras no cânone literário? A resposta também é óbvia, pois quem canonizava o que era produzido eram homens e logicamente suas catalogações eram atravessadas pelos seus ideais falocêntricos. Algo ainda comum nos dias de hoje. Mesmo assim, é surpreendente a quantidade de autoras que são desarquivadas nessas coletâneas, revelando mais uma vez que as mulheres sempre escreveram em todas as épocas históricas (contudo, foram silenciadas pelo patriarcalismo literário). O resgate desses arquivos contribui efetivamente para a desestruturação de um cânone exclusivamente masculino.

## **A mulher ganha espaço**

O movimento feminista foi de importância ímpar ao romper com as ideologias políticas do passado. Segundo Constância Lima Duarte (1987), somente após essa quebra que nos últimos anos o feminino tem se tornado um forte objeto de estudo inovador e carregado de potenciais críticos e políticos. A atualidade traz a voz da mulher à tona, que busca ser reconhecida na tentativa de desfazer todos os estereótipos, arquétipos negativos e imagens maculadas que foram construídas pelos homens em toda a história:


Annie Leclerc e Hélène Cixous exploram a introdução do corpo na arte, a partir de um ângulo distintivo. Para Cixous a escrita feminina significa “escrever o corpo”, pois para ela o corpo feminino representa “impulsos instintivos e um desejo que surge do inconsciente”, para Leclerc “uma linguagem uterina” (DUARTE, 1987, p. 18).

Portanto, vemos que a escrita feminina está ligada a um corpus inconsciente. Provavelmente essa escrita encontra-se a salvo dos pensamentos normativos de origem masculinas, por fazerem parte de um “fluxo do inconsciente”, que se exprimem de forma “livre” ao serem postos no papel ou oralizados.

Darlene Sadlier (1989), em seu texto “Teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos”, elucida o leitor em relação à formação da crítica literária feminista nos EUA no começo dos anos sessenta. A autora propõe um panorama de como eram vistas as escritoras antes da publicação do livro *A mística feminina*, de Betty Friedan, em 1963, e após a sua publicação. De forma coesa e sucinta, revela momentos da história em que a mulher era vista como alguém inferior e que sua escrita e trabalhos não tinham valorização e, quando vistos, eram de maneira subalterna.

Em 1971, Elaine Showalter, uma das figuras principais da crítica literária feminista americana, publicou um artigo no qual encorajava as mulheres a abandonar o estudo de obras masculinas e concentrar seus esforços em livros escritos por mulheres (SADLIER, 1989, p. 17).

Por diversas vezes, seu posicionamento em relação à crítica anglo-americana se dá pela evidência da ausência de escritoras que fogem a um padrão também canonizado (tais como: negras, lésbicas e mulheres do Terceiro Mundo). Conclui dizendo que muito




do que veremos no futuro será pelas lentes das novas críticas feministas. Críticas essas que não somente irão se ancorar no que fora escrito pelas mulheres do início do movimento como também por novas perspectivas mais justas e igualitárias.

Segundo Elaine Showalter (1994), o falo ocupa o papel do centro da identidade, representando força e poder. Quem possuía o falo era quem tinha voz. Sendo que as mulheres não o possuem, de onde viria a sua voz? Supõem-se que o útero seria o campo gerador dos textos femininos. A escrita feminina é comparada com algo semelhante a dar à luz. Entretanto, se o homem não possui um útero, de onde seriam gerados seus textos? Ainda sobre isso, Showalter (1994), contribui dizendo que vemos aqui um conceito binário, que deve ser levado em consideração pois uma das diferenças mais evidentes entre homem e mulher são as diferenças físicas, principalmente relacionadas ao seu sexo (genitália). Mas a escrita do seu corpo não pode ser vista como objeto de definição do que é literatura feminina. O que deve ser levado em conta é o contrário: no caso, o corpo da escrita.

Em “Pelos caminhos da crítica feminista”, Maggie Humm (1989) busca também teorizar o início do movimento feminista nos Estados Unidos, contudo a sua discussão vai além de estabelecer apenas dados históricos. Seu artigo elucubra a respeito da crítica feminista ter sido escrita a partir de um local de ausência. Ler um texto pelo que não acontece nele é uma maneira de buscar as lacunas que ele possui com o intuito de denunciar e reivindicar uma voz, seja produzindo uma nova sintaxe (sintaxe feminista) ou por meio de um resgate das formas cristalizadas e assim construir uma “nova mitologia” para derrubar a estabilidade falocêntrica. A autora revela os embates teóricos de muitas escritoras e críticas feministas, embates esses formados a partir da leitura que cada uma vai fazer de forma individual do uso da psicanálise como ferramenta para a construção de uma crítica literária tida como feminista. Tratando de questões do uso das variadas formas de ler um texto através das teorias psicanalíticas, ela parte para um viés de uma crítica feminista marxista. Tal crítica se ancora nas relações de poder pelo qual é formado o discurso.

O resgate do mito como objeto de reivindicação de um lugar na literatura e na forma como a sociedade enxerga a mulher é muito bem colocado no texto, pois sendo a oralidade pertencente ao universo feminino, é de lá que surgiram os mitos, e mesmo sob uma visão patriarcalista as feministas tomam o mito para explicar na literatura algumas





inerências do ser feminino. Por fim, a autora traz uma reflexão acerca das lésbicas e negras em uma crítica/criação literária em que existe um apagamento quase que total dessas figuras:

O lesbianismo e o estudo sobre o negro fornecem espectros através dos quais podemos questionar academia heterossexual branca, a respeito de suas categorias literárias, do significado de técnicas literárias e em especial sobre o significado da instituição da literatura em si mesma, em relação com as mulheres (HUMM, 1989, p. 97).


Tal leitura faz com que se compreenda que toda a crítica feminista é atravessada por uma apropriação política e cultural.

### **Considerações finais**

Em uma sociedade que tem sua identidade literária aprioristicamente constituída por homens, em que o feminino é excluído de forma brutal, não é de se admirar que a resposta para os questionamentos levantados seja o de que a literatura possuiu sim um gênero: o masculino. Segundo Terezinha Schmidt (s/d), os campos das letras e a historiografia literária foi totalmente territorializadas pelo sujeito masculino e dominante. Era a paternidade do texto que o sustentava até o século XVII e essa idealização masculina dentro da literatura se perpassou até os críticos literários do século XX, chegando até os dias atuais.

Sabemos que o caminho para a construção da equidade dentro do cânone literário é um trabalho penoso e também pouco visível, tais como visitar locais em busca de arquivos na tentativa de trazer luz ao que está obscuro. Tentativa feliz de devolver a essas mulheres um lugar que lhe foi usurpado. Ao constatarmos a que gênero se cristalizou o fazer literário, não significa que a mulher não deva continuar em sua luta diária e ferrenha em busca de seu espaço no território selvagem.

A história mostra-nos que em todos os períodos houveram produções de mulheres, portanto a escrita feminina existiu concomitantemente com a masculina. Quantos prêmios Nobel de Literatura já foram ganhos por mulheres? Quantas mulheres nós lemos durante o ano? Não basta fazer feiras e eventos “louvando mulheres escritoras”, sendo que são homens que falam por essas mulheres. Isso só comprova que o gênero que impera dentro da Literatura é o masculino. Contudo, as mulheres estão cada vez



mais em evidência e através dos estudos feministas, de novas e velhas escritoras, da globalização, dos avanços tecnológicos e sobretudo da luta diária, podemos vislumbrar um futuro em que serão menores, e, para os mais otimistas, nulas as diferenças existentes entre os gêneros dentro do espaço literário.

### **Referências bibliográficas**

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

BRASIL. Ministério da Saúde. Sec. Vig. em Saúde. Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais. **Adolescentes e jovens para educação entre pares: gêneros**. Brasília, (Saúde e prevenção nas escolas v. 7) Ministério da Saúde, 2011. p. 11.


BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003..

CARLOTO, Cássia Maria. **O conceito de gênero e sua importância para a análise das relações sociais**. Londrina, PR, Serviço Social em revista, 2001. Disponível em: <[http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c\\_v3n2\\_genero.htm](http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c_v3n2_genero.htm)>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2017.

DUARTE, Constância Lima. **Histórias de mulheres e mulheres anarquivadas**. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127094005>>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2017.

\_\_\_\_\_. **Literatura feminina e crítica literária**. Rio de Janeiro, 1987. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17198/15769>>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.



HUMM, Maggie. **Pelos caminhos da crítica feminista.** Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39487/25201>>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2017.

PRAUN, Andréa Gonçalves. **Sexualidade, gênero e suas relações de poder.** S/L. Revista Húmus, 2011. Disponível em: <[www.periodicoselétronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/.../1302](http://www.periodicoselétronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/.../1302)>. Acessado em: 11 de novembro de 2014.

SADLIER, Darlene. **Teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos.** Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39478/25193>>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2017.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **A história da literatura tem gênero?** Notas do tempo (in) acabado de um projeto. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/x-sihl/media/mesa-7.pdf>>. Acessado em 03 de fevereiro de 2017.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B1cHNDJbqFSpSWw2blFLWEISOG16MmdwU05mNEFNUQ/edit?pli=1>>. Acessado em: 03 de fevereiro de 2017.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminina no território selvagem. In **Tendências e impasses – o feminismo como crítica da cultura.** Org. de Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p.23-57

## A CIDADE QUE NÃO É DE ULISSES, O PARAÍSO QUE NÃO É DE EVA

João Felipe Barbosa Borges (UFJF/IFF)<sup>1</sup>

**Resumo:** Partindo da literatura trovadoresca até o momento contemporâneo, percorro, brevemente, as obras de Luísa Sigeia, Teresa Orta, Ana Plácido, Guiomar Torresão, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, com o intuito de discorrer sobre a representação de Lisboa na literatura de autoria feminina. Questiono a hipótese da suposta ausência da cidade nos textos escritos por mulheres, propondo a legibilidade do espaço urbano descentrada da esfera pública a que comumente a cidade é associada.


**Palavras-chave:** Literatura de autoria feminina; Mulher; Cidade; Lisboa.

O que procuro aqui: cartografar a cidade que não é de Ulisses, a qual, por enquanto, não posso chamar de Penélope; ou seja, cartografar a Lisboa escrita pelas mulheres, dentro de uma tradição genealógica de mulheres, e não como uma sempre pequena categoria de escritoras excepcionais no contexto de uma literatura e história só de homens. O que desejo aqui: que iniciemos eu e você a exploração de Lisboa através de um exercício de iniciação do pensamento como “produção de cartografia” (ROLNIK, 2014), um espaço de ruptura com o exercício tradicional do pensamento científico como busca da verdade, monopólio da razão totalizadora, pensamento quisto universal e eminentemente masculino. É que uma crítica “genuinamente centrada na mulher”, não pode “encontrar um passado útil na tradição crítica androcêntrica”, o que não significa abdicar de uma variedade de “instrumentos intelectuais”; significa, isto sim, “encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria e sua própria voz” (*passim* SHOWALTER, 1994, p. 28-29), porque a cidade da mulher tem sua própria voz. Por isso, cartografia, que, diferente dos mapas, planos e estáticos, exige d@ cartógraf@ acompanhar os movimentos de transformação da paisagem, exige d@ cartógraf@ acompanhar os movimentos do desejo e do corpo, desde sempre reprimidos.

Nesse momento, a procura complica-se, pois como traçar uma linha genealógica? Uma raiz que não é da árvore do conhecimento plantada no nosso cérebro, que não frutifica evolutiva e verticalmente no fruto-resultado final (DELEUZE; GUATARI, 1996)? Como traçar genealogias sem *ismos*? Uma HERstory que, embora exista, não se fez ainda documento, menos ainda monumento, numa sempre HISTory genericamente no singular (KLOBUCKA, 2008)? Como, sendo homem, escrever no “território selvagem”

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Professor DIII-3 do Instituto Federal Fluminense. Contato: [jfbborges@iff.edu.br](mailto:jfbborges@iff.edu.br).




feminino (SHOWALTER, 1994)? Ou, no mínimo, fugir do masculino olho-que-pretensão – olho de um certo homem (e de uma certa mulher também) que faz da visão estratégia racional na busca de eliminar o corpo d@ outr@, colonizar o pensamento d@ outr@, transformar o pensamento vário e plural em pensamento uno, universal? Como romper, ou melhor, brincar, dançar, com os estereótipos e comportamentos considerados apropriados à mulher e ao homem? Com o sistema sexo-gênero embutido e embotado sócio-historicamente, quisto biologicamente nato? Como contar uma história com o corpo, um corpo múltiplo e plural, um corpo com sexo, mas que extrapole o sexo biológico, o gênero atribuído ao sexo biológico, um corpo que não se feche no sistema fechado e binário de sexo e gênero?

Volto-me aos *Ensaio de possessão*, de Ana Cristina Chiara (2006): “Tambor, tambor, vai buscar quem mora longe” (canto umbandista de invocação)...

**Possessão I:** Você ciclopicamente pergunta: “Mas quem é você? Que navios largaram você aqui?” (Odisseia, IX, 251-252). Resposta: “Nulisseu ou Ninguém é meu nome” (Odisseia, IX, 365-366).

Que nome chamaria, afinal? A Idade Média portuguesa, segundo dizem, não logrou obra literária, de temática cidadina ou não, de nenhuma mulher. E certidão, você sabe, é documento histórico, certificação de origem necessária, porque para traçar genealogias científicas, tem que fazer coincidir a produção literária com o nascimento do Estado-Nação. Você, então, justifica: o silenciamento da mulher pode ser revisto a partir de uma literatura, apesar de escrita por homens, fortemente marcada pela influência feminina! Cita as cantigas de amigo, de um sujeito textual feminino. Cita, inclusive, autores como Isabel Allegro de Magalhães (1987, p. 108), leitura pioneira na criação de uma genealogia de autoria feminina, para se referendar: “não importa que estas cantigas sejam obra de homens, uma vez que as mulheres não são apenas a fonte e o público desta poesia, elas não são apenas as suas personagens centrais, são o filtro através do qual se olha a vida”. No entanto, não encontra muito sobre Lisboa nas cantigas de amigo (e nem em outras cantigas, na verdade: a cidade ainda não havia se tornado a capital política e econômica, e tampouco a capital das letras). Encontra uma parca referência no ciclo de oito cantigas



de autoria de João Zorro (sete de amigo e uma de amor)<sup>2</sup>, e o que saboreia da mulher na cidade é a gradativa revelação de uma *dona* não mais *virgo* à mãe, de que “trebelhou” com seu amigo: “Pela ribeira do rio salido/trebelhei, madre, com meu amigo”. Enquanto a ele e a el-Rei couberam a função ativa na solidificação de uma cidade, seja mandando construir embarcações e lançando-as ao mar, seja navegando para expandir as riquezas do reino; à jovem mulher coube apenas a construção erótica da ribeira do rio, centro naval e de desenvolvimento da cidade – no caso dela, porém, diferente da ampla acepção barthesiana<sup>3</sup> do termo, construção estreitamente erótica. Você fica intrigad@ com uma vontade masculina tão centralizadora de dizer a cidade... porque o condicionamento da mulher ao sexo se estende ao plano formal da composição: na segunda cantiga do ciclo, a única em que Lisboa é, por excelência, objeto lírico, é também a única a trazer uma voz masculina, logo, restando ao sujeito feminino tão-somente a imobilidade da espera na ribeira do rio.


O problema é que você sabe que a História portuguesa nascera com um sacrilégio materno (vide D. Teresa e Afonso Henriques), prevaricação evidente que poderia ter se dado no plano literário. E, cá entre nós, é uma pedra no meio do caminho imaginar que as mulheres se autorrepresentariam na cidade tão menos aptas ao trabalho que à atividade sexual. Você se depara, nesse instante, com uma outra hipótese de origem: não que as cantigas de amigo foram todas elas escritas por homens, que deram voz à mulher; mas que algumas das cantigas de amigo, em especial, as paralelísticas, poderiam originar-se de canções cantadas por mulheres como canções de trabalho e de dança, e foram transcritas posteriormente por homens, que se apropriaram de sua autoria (LEMAIRE, 2015). Em todo caso, se Lisboa não encontra, descobre, sob a imaginada ausência, uma violência que impôs à mulher uma ordem do discurso de dizer-se ulisseamente ninguém.

**Possessão II:** Você, de novo, ciclopicamente pergunta: “Mas quem é você? Que navios largaram você aqui?” (Odisseia, IX, 251-252). Tem a mesma resposta: “Nulisseu ou Ninguém é meu nome” (Odisseia, IX, 365-366).

---


<sup>2</sup> As referidas cantigas do ciclo estão disponíveis na base de dados “Cantigas Medievais Galego-Portuguesas” sediada no Instituto de Ciências Medievais da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?pv=sim&cdaut=82>. Acesso em: 29/09/2017.

<sup>3</sup> Para Barthes (1987, p. 229), “o erotismo da cidade é o ensinamento que podemos retirar da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano”. Ele diz: “seria derrisório assimilar o erotismo de uma cidade apenas ao bairro reservado a esse tipo de prazer, pois o conceito de lugar de prazer é uma das mistificações mais tenazes da funcionalidade urbana [...]; emprego indiferentemente erotismo ou socialidade”.



Não que mulheres escritoras não tenham existido nos séculos XV e XVI. Existiram, bem como um incentivo à educação e alfabetização das mulheres. Porém, com toda restrição de temas e leituras, com toda a restrição de público dos escritos de mulheres, só ao sexo feminino dirigido, continuavam a nomeá-las ninguém no âmbito dos assuntos da cidade. Você conclui: como uma suposta irmã de Shakespeare, nas páginas de Virginia Woolf (1985), não poderia ter escrito *Macbeth*, *Otelo*, *Hamlet*, tamanhas as restrições sociais, culturais, econômicas, enfrentadas pelas mulheres, a irmã de Camões também não poderia ter existido (OWEN, 1995).

É por isso que Luísa Sigeia falará de *Sintra* (1546); não Lisboa. No poema, ela aborda o possível casamento, nunca ocorrido, entre a Infanta D. Maria e o rei Filipe II, de Espanha. Depois de uma longa descrição da paisagem, no jardim do Paço da Vila, aludindo à exuberância com que a natureza ali se apresentava, surgirá, em meio a variadas referências a seres da mitologia greco-romana, uma ninfa, a quem Sigeia, tornada personagem, inquirirá sobre o destino de D. Maria, de quem era dama de companhia e preceptora. Que a exuberância da terra seja descrita de modo semelhante ao que entrevemos em Camões, aproveitando-se das referências mitológicas para solidificar o pilar helênico de erudição e conhecimento da cultura letrada, valorizando uma identidade híbrida nascida do encontro entre a terra e o mar (“Junto às praias do ocidente, onde o sol, ao aproximar-se a noite, já demanda o oceano, e levado no seu carro ebúrneo, quase toca o imenso mar” [SIGEIA, 2008, s.p.]), assim como do etéreo encontro que torna Portugal o Quinto Império em terra tão desejosamente buscado (“três píncaros elevadíssimos guindam-se até aos astros, a ponto de, quando densas nuvens os não coroam, chegarmos a acreditar que o céu assenta sobre tais colunas” [*ibid.*, s.p.]), é senso comum na lusa literatura e por demais esperado. O que surpreende você são as forças das rédeas do tempo e, principalmente, do espaço, que fazem com que Sigeia ecoe a masculina e edênica voz desde a criação do mundo, destacando na Ninfa, como em Eva, precisamente “um corpo”, “a formosa madeixa”, “os róseos lábios”, “o rosto”, “os olhos”, “os seios e mais que tudo”, “o majestoso porte”, negando-lhe até “o poder para revelar os destinos dos países”, já que serão o Pai Neptuno que a conduzirá aos paços em que tal questão se discute, e Júpiter a declarar a sentença. Será, por fim, apagada por Sigeia, quando esta revela a crença de se tratar de Mercúrio, “mandado do Olimpo sob a forma de uma Ninfa” (*ibid.*, [s.p.]). É mais uma vez a imposição discursiva de ser ulisseamente




ninguém, de aparecer ou agir o menos possível, seja na serra ou na cidade (*passim* SIGEIA, 2008, [s.p.]).

**Possessão III:** Você insiste na sua pergunta ciclópica: “Mas quem é você? Que navios largaram você aqui?” (Odisseia, IX, 251-252). Insiste-se igualmente a você a resposta: “Nulisseu ou Ninguém é meu nome” (Odisseia, IX, 365-366).

Quem o diz dessa vez é Teresa Orta, através de *Aventuras de Diófanos*, o primeiro romance de autoria feminina em Portugal, impresso em 1752. Claro que, ulisseamente, sob o pseudônimo que só a princípio seria de mulher, Dorothea Engrassia Tavareda Dalmira. Embora não trate especificamente de Lisboa, e sim da peregrinação do protagonista Diófanos, sua mulher, Climeneia, e seus filhos, Almeno e Hemirena, entre as cidades de Tebas e Delos, os espaços dessa peregrinação revelam alegoricamente os princípios de uma cidade ideal. Entretanto, alegóricas também se fazem as condições dessa peregrinação. É que após o desenlace que conduz a narrativa – um assalto à família de Diófanos no meio do caminho, seguido da morte de Almeno, e da separação de pai, mãe e filha, feitos escravos –, as três personagens trocarão de nome e identidade, tomando distintas direções. Mas a mudança identitária de Hemirena será maior. Assim, quando, na sorte de encontrar em sua fuga, um nobre senhor (não ocasionalmente chamado Ibério, “capaz de conquistar os impérios mais poderosos” [ORTA, 2011, p. 12]), recusa os cuidados e a proteção a ela oferecidos: “Bem sei, Senhor, que os preceitos da modéstia não dispensam as obrigações de agradecida; mas como nasci para trabalhos, não estranhes que eu me negue às estimações que me segura a tua proteção”, não o faz sem que previna-se dos “tumultos da cidade”, vestindo-se como homem, “disposta com aquele fingimento a vencer os maiores assaltos de sua cruel fortuna” (*passim* ORTA, 2011, p. 12).

Verdadeira alegoria o destino de Hemirena... Sobretudo porque o romance de Teresa Orta, por discutir questões políticas, sociais e administrativas do que seria uma cidade ideal, repertório tipicamente masculino, foi durante muito tempo considerado de autoria de Alexandre Gusmão, amigo íntimo da escritora, a qual permitiu, seguindo os passos de sua personagem, quando da terceira edição da obra, em 1790, travestir-se ela própria, deixando vir a público, substituindo o pseudônimo, o nome do amigo como autor. Você supõe certa felicidade da escritora de ter sua obra creditada a um homem, o que seria, no mínimo, meia-verdade. Escrever sem sexo, ou escrever como mulher que esquecera de sê-lo, era a bússola cuja agulha magnética apontava em direção à Literatura






supostamente sem sexo exclusiva de homens. Por isso, um exercício cruel de poder, porque o sistema literário impunha à mulher o desejo de uma máscara em travesti, de uma máscara de homem, para investi-la de poder e brilho, para que “aquele prestigiado olhar masculino” restituísse “uma imagem autorizada e valorizada de si mesma” (alimento narcísico da literatura sem sexo masculina), na “esperança de que, quando fossem finalmente desejadas”, as mulheres pudessem “se apropriar do suposto poder de segurança ontológica do homem escolhido” (*passim* ROLNIK, 2014, p. 102).

**Possessão IV:** Preso a eternos retornos, você faz novamente a pergunta ciclópica: “Mas quem é você? Que navios largaram você aqui?” (Odisseia, IX, 251-252). Mesma é a resposta: “Nulisseu ou Ninguém é meu nome” (Odisseia, IX, 365-366).

Ninguém será a personagem sem nome de Ana Plácido, no conto “Às portas da Eternidade”, que compõe *Luz coada por ferros* (1863). Não será surpresa a você que o julgamento da mulher esteja já sentenciado, fechando as portas da cidade ou do Paraíso. As forças das “exigências prescriptas pela sociedade” (PLÁCIDO, 1904, p. 188) eram severas o bastante para fazer crer em um futuro diferente. A narradora não fará mistério acerca do narrado: um suicídio, pecado de que a personagem feminina clama por perdão ao varonil Senhor. Antes, contudo, de o punhal adentrar seu peito, nós a flagraremos escrevendo uma carta. O destinatário, ao contrário de si, é nomeado: Christiano, de cujo o nome na origem latina não nega o pendor da bondosa personalidade cristã, que tanto contrastava com a impureza da mulher. A Christiano, ela confessa “a inocência da razão” (*ibid.*, p. 192) de sua decisão. É que ela era uma mulher fatal. Confessa-o logo: “Eu sou uma mulher fatal!” (*ibid.*, p. 194). Da cidade, o que a narradora informa de Lisboa refere-se menos ao espaço que ao tempo: o mar alto e revoltoso, o vento bramindo com fúria e a chuva caindo abundantemente nas ruas “com o fragor de torrente impetuosa”, “uma noite feia de ver”, no “remanso que vae no inverno, da meia noite às quatro horas da madrugada”. Não poderia ser noutro horário, aliás. Não era na noite que caminhavam as mulheres dominadas pelo corpo? Ela, mulher fatal, está em Lisboa, notemos, mas não estará na cidade. Estará “no segundo andar d’uma casa da rua de\*\*\*” (*passim* PLÁCIDO, 1904, 187) – Ana Plácido não mencionará. Você não sabe se por não ter a mesma vivência de Eça e Garrett em suas andanças por Lisboa, ou se por não fazer diferença indiciar o lugar exato; fadada tinha sua fortuna por seu sexo. Você espreira, pela janela – da mulher, lugar comum – o interior da casa, este, como cenário privilegiado, atentamente descrito.




Limitado que é o olhar da mulher ao amado, o sofrimento não será por não ver a cidade; será por não fixar nunca mais os olhos no “explendor do sol” de Christiano, alumando a “triste realidade” das suas “trevas” (*ibid.*, p. 188). O seu “Mundo, mundo, adeus!” (*ibid.*, p. 188) é abafado pelo “Adeus, meu chorado e saudoso amor” (*ibid.*, p. 197). O único momento em que sai da casa à rua é depois de morta, também à noite, e, ainda assim, encerrada num esquife, conduzida por quatro homens. “Era findo o drama” (*ibid.*, p. 197).

**Possessão V:** Você faz, uma vez mais, a pergunta ciclópica: “Mas quem é você? Que navios largaram você aqui?” (Odisseia, IX, 251-252). Tem uma só resposta: “Nulisseu ou Ninguém é meu nome” (Odisseia, IX, 365-366).


Você avança, esperanços@, a Guiomar Torresão. É que disseram a você que ela, como jornalista e pioneira na defesa da emancipação feminina, foi a mulher de seu século que mais disse Lisboa. Duas crônicas de mesmo título se presentificam a seu olhar: “Tipos Lisbonenses – Retratos à Pena” I e II (1886). Você vislumbra a crítica aguda da escritora à hipocrisia, à futilidade e à superficialidade das pessoas e das relações sociais que marcaram seu tempo. Dos nobres de uma aristocracia decadente e passadista, com sua alergia e desprezo pelos novos ricos, aos burgueses, com seu desejo de assepsia da pobreza das classes subalternas, ansiosos por títulos de nobreza, você assiste a um desfile de personagens como as do romance queiroseano, ociosas, fúteis, de um discurso vazio e improdutivo, presas à mera exterioridade das aparências. Só que você repara que na contramão do homem Eça – sempre seu ponto de comparação –, cujas ruas, praças, cafés, teatros e casas que formam Lisboa são nomeados e microscopicamente descritos, das rachaduras e amarelidão das paredes dos edifícios às pontas de cigarro ao chão, a ponto de ressaltar uma mosca que circunda a mesa de jantar, Guiomar Torresão se aterá à descrição bastante genérica e sem qualquer introspecção dos tipos sociais da cidade. É muito ocasionalmente que a arquitetônica de Lisboa e, principalmente, a rua, serão seu cenário, quase nunca descrito. A maioria das vezes, a rua é apenas o caminho breve pelo qual, vista de passagem pelo cupê, quando se tratam de personagens femininas, chegam à casa, às modistas, ao teatro ou aos bailes nos salões, que eram à altura, os lugares permitidos à mulher. Como descrições faltam, você continua chamando-a ninguém.

**Possessão VI:** Já sem esperanças, você ciclicamente pergunta: “Mas quem é você? Que navios largaram você aqui?” (Odisseia, IX, 251-252). A resposta, aprendeu de cor: “Nulisseu ou Ninguém é meu nome” (Odisseia, IX, 365-366).



Mas dessa vez a resposta não lhe virá idêntica, menos em uníssono. É que o diabo se insinua legião. E aqui o diabo re fará uma “uma irmandade e um convento” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, p. 30). Três autoras, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, possessoras de várias outras mulheres, voltarão à Beja para dar a conhecer Lisboa, para lhe abrir as pernas de Lisboa, não como quem se deixa penetrar; sim, como a tratar de devorar-lhe, engolir-lhe, são elas que nas suas Lisboas – que maçada você pensar que é uma só –, quem dizem a você: “Entra”. Seduzid@, não faz mais que obedecer. Reencontra, nas *Novas Cartas Portuguesas* (1971), Mariana Alcoforado e o dito militar francês, seu amante, que teria estado em Portugal na Guerra da Restauração. O que não reencontra, nas missivas que agora são uma profusão de gêneros, é o sofrimento exacerbado da distância do amante, o clamor pela morte, a dependência e submissão a esse amor, os olhos suplicantes por notícias ou respostas às correspondências – passiva Mariana. Em plena ditadura, as três Marias sabem, por experiência, “que em Beja ou Lisboa, de cal ou de calçada – há sempre uma clausura pronta a quem levanta grimpa contra os usos”. Contudo, se você e eu e nós, leitores, compramos que “freira não copula/ mulher parida e laureada/ escreve mas não pula/ (e muito menos se o fizer a três)/ com a Literatura”, são as três agora que darão a Mariana e a muitas outras que, em *mise en abyme*, nela se dizem, a vontade e a ação de montar “o cavaleiro e bem no usado para desmontar suas doutras razões de conventuar” (*passim* BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, p. 32).


Desfarão os muros de Mariana A., que em Lisboa, segundo relatório médico, deu entrada num hospital acoplada com um cão. Os “dados importantes” são que teve uma rígida educação católica, dessas de convento; “sempre fechada em casa a escrever ao marido”, recusando-se até a sair com os sogros. Não que o fossem permitir “sair sozinha ou com alguma amiga”, amiga que, aliás, não chegou a fazer em Lisboa. O marido, em África, “gostava só de se dar com pessoas que conhecesse bem” (*ibid.*, p. 107). Mariana é também a homônima universitária de Lisboa que se dirige a seu noivo em parte incerta, o qual, desertando, partiu para fora da terra, enquanto ela ficou, partindo para dentro de si. A universitária que não pode dizer “je t’aime em português” (*ibid.*, p. 130), na asséptica e cristã Lisboa, onde “tudo o mais” era “como os mais [...]: o teu pai a dialogar contigo o Marcuse a minha mãe a pagar-me as botas, as mini e, quão discreta e civilizadamente a pílula” (*ibid.*, p. 129). Mariana é a menina Maria a servir em Lisboa – ao pai, à mãe, aos



cuidados do lar – e a servir a António que lhe quer “madrinha da guerra” a que, por sua vez, servia em África. Mariana é a menina de Lisboa, Mariana como ela, aluna da quarta classe de um estabelecimento de ensino dirigido por religiosas, a inventar a palavra “desinteligente”, o que considerava ser “por causa da confusão que me[lhe] fazem as palavras e por estar sempre calada” (*ibid.*, p. 153). É a Maria que, em meio a aglomeração do passeio, “corre sem ver para onde” (como prestar atenção à cidade?), fugindo do marido António a tentar levá-la de volta à casa, “quer às súplicas, quer a ameaças; quer à ternura ou tortura física” (*ibid.*, p. 154). Mariana é, enfim, Maria Ana, Maria, Ana, Ana Maria, as três Marias, todas e nenhuma, mulheres reais e ficcionais, nascidas em muitos outros tempos e lugares, quem sabe a esconderem quantas outras mais... cacos que se alastraram pela grande escadaria *abysmática* da cidade, intramuros, intrabraços, introspectas, introspectros de corpos desabitados – “desabitado é – longe, na distância, o corpo a que se furta” (*ibid.*, p. 86). Recuperado, então, através do corpo prenhe de Mariana, os corpos furtados de mulheres aprisionadas em casa, das máscaras nulisséias que a transgressão de Mariana *abysmática* libertou, você começa a enxergar a cidade. Você distingue, em verdade, dois modos de apreensão da cidade, e vê que o seu, o meu, o nosso, sob o falso-neutro acadêmico, desde o início a buscar a superfície dos mapas, é fálico. É que aos homens, que “sempre se teceram e sonharam no que é forma extrovertida, no que se erige, no que rasga o espaço”, a “lua já é mais bem conhecida que o fundo dos oceanos” (*ibid.*, p. 48). Às mulheres, idem, obrigadas a dizer-se homem para se fazer ouvir. E o que você é convidad@, na exploração bandeirante de Mariana, é a conhecer os dentro, olhar este dentro, que não é a vagina (superfície do que o homem vê a olho nu); a vagina é só o começo de um mundo diverso e múltiplo que se está a descobrir, *mîse en abyme* que desvela a cidade.

**Possessão VII:** Você retorna a Penélope. Retorna ao início e descobre o antes impensado: o problema não era a ausência da cidade; é que sua sempre mesma pergunta tinha como foco Ulisses, e, por conseguinte, uma sempre mesma resposta, porque sua reflexão sobre o que seria uma cidade de mulheres não deixava de ser eivada por uma masculinidade analítica normativa na consideração dos textos.


Você queria percorrer a cidade que não é de Ulisses, como se de Ulisses se tratasse. E é isso que lhe fazia não enxergar Lisboa, porque na genealogia de mulheres escritoras não integradas a movimentos literários, o espaço urbano não obedecia uma lógica



arborescente, mas a uma outra lógica, representável menos na raiz que no rizoma, como o da deleuzeana grama, por exemplo, que não tendo um início, graças a sacrilégios maternos também no plano literário, nada mais poderia ser origem, centro ou periferia. As linhas do rizoma, multidirecionais, em cada autora, não provinham de uma mãe ou originavam uma filha, expandiam-se a partir de encontros com outros corpos, exteriores à genealogia, desviavam-se dos muros e paredes que contra elas se erigiam, germinavam entre os vãos e lacunas.

O tempo todo você procurava menos por aquilo que seu olho via e seu ouvido escutava, que aquilo que leituras masculinizantes de uma ordem do discurso dominante lhe incutiam: o Portão de Ferro, a Praça e a Igreja da Sé, referenciadas nas cantigas, a Ribeira e o Tejo, eternizado por Camões, o Terreiro do Paço, a Lisboa oriental (com o Beato, Xabregas, Marvila), de Garrett, o Rossio, o Bairro Alto, o Teatro São Carlos, de Eça, o Chiado e a Brasileira, de Pessoa; ou, na ausência de espaços, ao menos referências ao tempo histórico, como a Reconquista Cristã (1147), a Regeneração (1851), as guerras coloniais portuguesas (1961-1974), o advento da República (1910), do Estado Novo (1933), todos acontecimentos que ajudaram a caracterizar o pilar citadino da cena pública, da guerra e da política, que escritores homens chamaram cidade. E nesses cenários, seja pela educação destinada a homens e mulheres, pelas experiências e funções sociais atribuídas a um sexo e outro, pela cultura de submissão feminina, que confinou as mulheres no espaço doméstico, ou pelas restrições financeiras, além das restrições político-legislativas, as mulheres de fato apareceram pouco. É isso que @ levava a verificar sempre uma falta, de informação, de descrição, de objetividade, de fala e falo, enfim, que possibilitaria às mulheres, caso preenchida, o acesso à cidade prometida da qual só os homens teriam a chave.

O que você questiona, agora, no entanto, tem mais a ver com o porquê de interessarmos apenas pela *geometria* da cidade, pelo mapa da cidade, desvalorizando sua *geografia*, a cidade enquanto discurso, a cidade enquanto corpo. O corpo e a casa, espaços predominantemente vividos e descritos por mulheres, são mais que formas de habitar, são também cidade, origem da cidade. Isto, é óbvio, encontra eco em teóricos consagrados, como Barthes (1987), Sennett (2003), Mumford (1998); mas por que a Lisboa das mulheres não foi ainda descrita? Por que continuamos a nos deter nas ruas nomeadas, no espaço público, mesmo cientes ou, no mínimo, desconfiados, de que o motor da cidade



são os espaços de intimidade, os corpos, as casas? Perplex@, você se dá conta do elementar: através de seu repertório científico de jeitos, gestos, procedimentos, você expulsa o corpo, os impulsos afetivos, o desejo, o subjetivo, o privado, expulsa o modo que as mulheres disseram Lisboa, da cidade acadêmica, como se isto não fosse igual conhecimento, como se a supressão das marcas de subjetividade e afetividade no discurso não passasse de um desejo que, na cristalização de sua forma, se esqueceu de sê-lo, como se no seu gesto de querer apagar uma assinatura, de ser irreconhecível, homem/mulher-invisível? – homem invisível! –, não deixasse uma cicatriz na cidade acadêmica que não é de Penélope, é do grego, português, europeu, ocidental, másculo e universal Ulisses.


Todos estes escritos de mulheres têm o potencial de promover em nós, um questionamento da onipresença dos mecanismos de controle da razão na produção de conhecimento, que obviamente não se dá de forma desquitada de investimentos afetivos. E fica a pergunta: o que nós fazemos na cidade acadêmica, que ainda é inegavelmente de Ulisses? Advogamos em favor de geografias afetivas, de geografias emocionais, de cartografias sentimentais. Advogamos em favor do gênero. Entretanto, aplicamos na nossa produção escrita científica, na construção formal-discursiva sobre a cidade, estes mesmos afetos? Subvertemos os padrões genérico-acadêmico-formais, pretensamente universalizantes? Escrevemos ciência no feminino ou fugimos do masculino? Escrevemos ciência no plural? “Com qual fala?” (BARRENO; HORTA; COSTA, 2010, p. 175) – talvez seja o que devamos nos perguntar no nosso discurso sobre a cidade. Não só porque a linguagem historicamente foi sinônimo de uma supremacia da escrita de homens, que obriga buscar território selvagem; é pelo cansaço de abrir as pernas e deixarmos, objetificad@s, apassivad@s, adentrar pelo falo e pelos testículos do Pai-Crítica-Ciência, manancial de sementes sempre inesgotável.

### **Referências bibliográficas**

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: \_\_\_\_\_. *A aventura semiológica*. Trad. de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 219-231.

CHIARA, Ana Cristina. *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

HOMERO. *Odisséia*. Vol. II: Regresso. Trad. de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2008.

KLOBUCKA, Anna. Sobre a hipótese de uma herstory da literatura portuguesa. *Veredas*, Santiago de Compostela, n. 10, 2008, p. 13-25.

LEMAIRE, Ria. Rer a Idade Média – repensar os Estudos Medievais. *Graphos*, João Pessoa, vol. 17, n. 2, 2015, p. 5-15.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ORTA, Teresa Margarida da Silva e. *Aventuras de Diófanos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Brasil/Ministério da Educação, 2011.

OWEN, Hilary. “Um quarto que seja seu”: The Quest for Camões’s Sister. *Portuguese Studies*, n. 11, 1995, p. 179-191.

PLÁCIDO, Ana Augusta. *Luz coada por ferros*. 2.ed. Lisboa: Coleção Antonio Maria Pereira, 1904.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina/Editora UFRGS, 2014.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. de Marcos Aarão Reis. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SIGEIA, Luísa. *Cintra*. Trad. de R. do Padre Fiadeiro. Disponível em: <<http://arlindo-correia.com/060408.html>>. Acesso em: 29/08/2017.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

## A PERSONAGEM FEMININA NO ROMANCE *MARIA ISABEL*, DE MARIA PEREGRINA DE SOUSA

Juliana de Souza Mariano (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Maria Peregrina de Sousa (1809-1894) é dona de uma vasta obra, mas ainda dispersa e não sistematizada. Contribuiu em periódicos portugueses da época, muitas vezes sob pseudônimos como “Uma obscura portuense”, “Mariposa” ou suas iniciais, “D. M. P.” Também publicou alguns romances, dentre eles, *Maria Isabel*, selecionado para esta comunicação. Nosso objetivo é discutir como a obra de Peregrina interpela a sociedade e como suas personagens femininas se inserem num mundo repleto de interditos. Pretendemos também refletir sobre como uma autora pensava a sua realidade e qual o reflexo disso na sua produção literária.

**Palavras-chave:** Maria Peregrina de Sousa; Literatura Portuguesa; Século XIX; Escrita feminina; Narrativa


### Introdução

Pesquisar sobre escritoras portuguesas do século XIX não é tarefa das mais simples. A barreira maior é a escassez de fontes, que se deve, principalmente, ao papel que cabia à mulher na sociedade de oitocentos. Sem direitos políticos e restrita ao espaço privado, deveria estar sempre sob a dependência de um homem. Ao penetrar num espaço que não era o seu, é compreensível que as mulheres que ousaram se afirmar como escritoras o tenham feito, a princípio, sob o signo do anonimato. É o caso de Maria Peregrina de Sousa (1809-1894), que participou ativamente dos periódicos portugueses da época, como *Arquivo Popular* – em que fez sua estreia –, *Grinalda*, *Aurora*, *Almanach das Senhoras*, *Pirata* e na *Revista Universal Lisbonense*, publicando poemas, romances e contos populares, muitas vezes utilizando pseudônimos como “Uma obscura portuense”, “Mariposa” ou suas iniciais, “D. M. P.”. Também contribuiu para o *Iris* do Rio de Janeiro. Como afirma Teresa Leitão de Barros (1924), “a sua colaboração era parte obrigada de todo o periódico literário que se prezasse” (BARROS, 1924, p. 180). Em minha dissertação de Mestrado, estudei os romances *Retalho do mundo* (1859); *Maria Isabel* (1866), *Henriqueta: romance original* (1876), publicados em livro, e a novela “Pepa” (1848), publicada no periódico *Iris*. Optei por trabalhar essas narrativas porque todas têm, como protagonistas, mulheres. Além disso, englobam o amplo espaço de tempo de produção de Peregrina. Não se espera, contudo, que as mulheres dos livros de Peregrina sejam uma cópia fiel das mulheres da realidade. Antes

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (UERJ), Mestre em Literatura Portuguesa (UERJ), Doutoranda em Literatura Portuguesa (UERJ). Contato: juliana\_mariano@globo.com





de tudo, suas obras representam sua perspectiva, sua visão particular sobre a sociedade em que vivia. Além disso, suas personagens vivenciam situações caras ao universo feminino: o estigma da bastardia, o temor do adultério, o anseio pela instrução e pela livre escolha no campo dos afetos, o dote, as normas de conduta, as diferenças entre os gêneros impostas pela sociedade. Para esta comunicação, selecionou-se o romance *Maria Isabel*. O objetivo é investigar como o discurso do senso comum ora se confirma às vezes, ora é desestabilizado, e como algumas personagens poderiam contornar os interditos sociais. Planeja-se discutir como a obra de Peregrina interpela a sociedade e como suas personagens femininas se inserem num mundo repleto de interditos. Ao trazer essa “obscura portuense” à luz, pretendemos também refletir sobre como uma autora pensava a sua realidade e qual o reflexo disso na sua produção literária.


### ***Maria Isabel***

O romance, publicado em 1866, inicia-se com o desaparecimento do pai da personagem principal, Maria Isabel. Ricardo de Oliveira havia fugido, “deixando atrás de si uma quebra fraudulenta e desastrosa” (SOUSA, 1866, p. 10). Restaram apenas dívidas e sofrimentos para as duas mulheres da casa: Maria Isabel, cujo “ar de bondade e doçura ocultava um caracter forte e uma alma magnanima” somado à “docilidade de genio” e à “nobresa de idéas” (SOUSA, 1866, p. 10) e Maria Carlota, a sua mãe e “a desgraçada esposa de Ricardo d’Oliveira” (SOUSA, 1866, p. 14). Esta personagem culpa-se pelo destino da família: por não ter ajudado o marido a administrar os bens da família, teria condenado sua filha. A personagem acredita que falhou ao exercer os papéis que lhe cabiam naquela sociedade, o de esposa e mãe exemplares:

– (...) Tu, minha filha, poderás encarar o abysmo sem horror: não foste tu que o profundaste; mas eu!... eu?!... Eu, esposa louca, mãe imprevidente, dona de casa perdulária?!...

– Minha mãe, socegue!

– Socegarei na campa. Só lá!... Tu podes chorar serena, Maria Isabel, e poderás consolar-te: eu nunca! (...) Perdôa, filha, perdoa a tu mãe; ou não!... amaldiçoa-me e fuge de mim! Tu tens uma alma simples, um coração humilde, gostos singelos... Não sais a teus malfadados pais!... Não te pareces comigo. Eu fui altiva e orgulhosa da minha opulência, da minha formosura e do fausto que me cercava. Casei com muita alegria; não por amar teu pai, mal o conhecia, mas porque ele passava por muito rico, e porque mostrava um gosto decidido pelas



grandezas. A sua união comigo fez-lhe desenvolver mais e mais o seu amor pelo luxo (SOUSA, 1866, p. 11-12)

Aqui, mais do que a crítica à sua conduta, o que se percebe é uma reflexão sobre o casamento. Uma relação cuja motivação primeira tenha sido o dinheiro estaria fadada ao fracasso? A situação da personagem parece comprovar isso. Contudo, os enlaces matrimoniais do século XIX fundamentavam-se, em sua maioria, em relações econômicas entre as famílias. Como aponta Peter Gay (1990), o dinheiro é parte fundamental para se firmar um casamento; perto disso, a noiva era “um apêndice inevitável” (GAY, 1990, p. 93).

O sentimento de remorso vai perpassar toda a jornada de Maria Carlota no romance, mesmo que Maria Isabel “a excelente filha” (SOUSA, 1866, p. 15), sempre comparada a um anjo, isente a mãe de culpa:

– Attenda-me, minha mãe. Não foi culpada... Ignorava o estado da nossa casa. Disse ha pouco que meu pai não lhe communicava nada sobre o máo estado dos seus negocios...  
– É verdade!... Foi essa uma falta que me cegava... que me deixara continuar a ser perdulária. Mas misera de mim! devia saber que o desperdício é sempre um mal: que o luxo excessivo póde abalar a casa mais solida. E mesmo quando a riqueza chegue para tudo, não será um crime gastar em futilidade o que podia sustentar muitas famílias?... Ah!... e de que serviu esse enorme gasto que fiz para brilhar mais que as outras? Não serve de mofa tudo isso aos que primeiro deslumbrei? Que vaidade tão doida! (SOUSA, 1866, p. 12-13)

Na fala de Maria Carlota há novamente uma crítica à sociedade portuguesa oitocentista, que condenava as mulheres, principalmente as da alta burguesia, a uma vida luxuosa, fútil, que visava à ostentação nos salões. A elegância funcionava como um elemento de distinção social, já que “uma vivência de tipo ocioso era sinônimo de riqueza e de distinção, um sinal de prestígio reservado a uma pequena minoria” (VAQUINHAS, 2000, p. 56). A personagem crê que se não tivesse se dedicado aos gastos excessivos estimulada por sua vaidade, o destino de sua família seria diferente. Mas que escolha teve ela senão cumprir o que lhe era destinado? Opinar sobre a economia doméstica muitas vezes não era possível. O homem – pai, marido – exercia seu poder também em casa, pois, “em primeiro lugar, ele é senhor pelo dinheiro. Nos

meios burgueses, ele controla as despesas domésticas entregando à mulher determinada soma, muitas vezes bastante apertada” (PERROT, 2012, p.110-111).

Quem também culpa Maria Carlota é Custódio da Cunha, credor de Ricardo. Mas é Maria Isabel quem vai falar com ele, enquanto sua mãe, após tanto chorar, descansa. Custódio interpela a menina de forma colérica e agitada, enquanto Maria responde com “mansidão” e “dignidade” (SOUSA, 1866, p. 21) e se mantém em uma postura quase de vassala, “imovel, com a cabeça inclinada sobre o peito, as faces incendiadas e as lágrimas a marejarem-lhe os olhos” (SOUSA, 1866, p. 22). Comportou-se como uma “senhora”:


- Sua mãe não teve culpa?!... Não ajudou ela e mais a senhora a desbaratar o que tinham e o que não tinham? Deitaram á rua, pela janella, os dinheiros que lhes não pertenciam, e agora dizem: “não tivemos culpa!” (...)
- É verdade!... Gastamos mais do que devíamos. Temos só a desculpa de ignorarmos que não podíamos com essas despezas escusadas.
- Sim, sim! Gasta-se, desperdiça-se, e depois diz-se: “nós não sabemos.” E a gente honrada e modesta, que vive com a maior economia, que veja engolindo o fructo do seu trabalho em um abrir e fechar d’olhos n’esse sorvedouro que nos preparam com arte diabólica (SOUSA, 1866, p. 22-23).

O que parece é que Ricardo de Oliveira não tem responsabilidade alguma pelo ato praticado, o de ter fugido e deixado esposa e filha na miséria. Isso é percebido tanto na postura das personagens femininas quanto nas masculinas. A culpa recai sobre a mulher, a quem cabia, portanto, preservar a família, nisso incluindo as finanças. Custódio da Cunha continua culpando a mãe de Maria Isabel:

- De meus filhos que os senhores roubaram!... Mas não me queixo da menina; era muito nova e não governava: e também nos seus guarda-vestidos e gavetas não era onde se encontravam mais bagatellas de grande preço; mas sua mãe!... E ella havia de saber mais do que diz, e agora deve ter a certeza de achar algures a riqueza... Tinha usado o que nos deixou, comprará coisas novas. (SOUSA, 1866, p. 23-24)

Apenas quando a menina se retirou é que ele mudou de ideia:

- Estou agora persuadido que esta infeliz não sabe d’um real subtrahido. O tratante do pai pôz-se ao fresco com a caixa militar. Está




a tocar barimbau, e deixou a mulher, filha e credores a ver navios.  
(SOUSA, 1866, p. 26)

Sem recursos, Maria Isabel acredita que conseguirá sobreviver trabalhando. Poucos eram os postos de trabalho oferecidos às mulheres e já vimos que uma existência ociosa era o que se pretendia para uma mulher. Como aponta Cecília Barreira (1994),

as mulheres não deveriam exercer qualquer profissão, salvo se o baixo rendimento dos maridos o justificasse. Condescendia-se relativamente às profissões de professora de piano, bordado ou línguas. E, num grau consideravelmente mais abaixo enumeravam-se as profissões humildes que uma mulher “honesta” poderia exercer: bordadeira, costureira, caixa ou caixeira. (BARREIRA, 1994, p. 78)

A personagem, no entanto, é surpreendida pela oferta de “um homem de meia idade, de agradável presença, bem apessoado, e vestido com o maior esmero e acceio” (SOUSA, 1866, p. 27). Trata-se de Amaral, outro credor de seu pai. Ele lhe oferece uma casa em Vilar com criada. Na crença de Amaral, uma rapariga outrora rica não deve fazer trabalhos pesados, mesmo que necessite, “uma vez que sobre o trabalho feminino fora do domicílio pesavam inúmeros constrangimentos sociais, morais e ideológicos” (VAQUINHAS, 2005, p. 23). O seguinte diálogo mostra a clara distinção social existente. Se as mulheres burguesas já sofriam com as barreiras impostas, as de classe menos abastada, mais ainda.

- Não senhor Amaral, isso não! Não podemos pagar a criada, passaremos sem ella.
- Louquinha!... Como poderia passar sem ter quem lhe fizesse serviços grosseiros? Tem as mãos muito mimosas, filha, não sabe ainda o que custa o trabalho pesado e rude que faz uma criada.
- Acostumar-me-hei a tudo, e as mãos se tornarão fortes e grosseiras com o trabalho.
- Não sabe o que está dizendo. Se as mãos se lhe tornarem asperas e calosas não poderá trabalhar em obras delicadas; e como ganhará então o sustento de sua mãe? (...) Á noite virá uma carruagem buscal-as.
- Uma carruagem!... Não, meu senhor, não mande carruagem; iremos a pé. Se nos vissem sair d’aqui em carruagem, que diriam? (SOUSA, 1866, p. 31).



Maria Isabel não pensa na repercussão negativa de uma moça solteira morar numa casa cujo proprietário era um homem que, não obstante, ainda era casado. Maximino, filho de Custódio, ouve a cena e suplica para que o pai ajude a moça. Este reluta, mas alerta Maria Isabel:

– Por ter uma filha é que vim dar-lhe um aviso. Espero nunca dar motivo a que haja quem a consuma por minha causa; mas, em caso de desgraça, antes queria que a atormentassem do que a seduzissem. Antes queria que ela tivesse a haver-se com um Custódio da Cunha, do que com um Amaral.

– Que diz senhor?! Onde está a sedução? Conhece-se que o senhor Amaral é bom e generoso, teve dó da nossa desgraça e quer minoral-a. As suas palavras só indicavam compaixão.

– Pense bem, não era uma compaixão assucarada?... Tome bem sentido no que vou dizer-lhe. Não me importa que a menina aceite ou rejeite os obsequios d’Amaral; não é minha parenta nem aderente; mas quero abrir-lhe os olhos. Se se despinhar não seja com os olhos fechados. Vendo-a à borda d’um precipício, é do meu dever indicarlh’o.

– Meu Deus, meu Deus! seria possível?!... Mas não póde a maldade cobrir-se de tão bondosa aparência. O senhor Custodio da Cunha engana-se. Conhece-se que o senhor Amaral é uma alma nobre e bemfazeja.

– (...) Confesso-lhe até que tem character generoso, mas o que nego é que seja capaz de fazer bem a uma rapariga sem segundas vistas, sobre tudo se ella tem olhos que lhe caíram em graça. Se a menina fosse feia, mandar-lhe-hia talvez uma avultada esmola, mas não lhe offerecia a sua casa de Villar, que costuma ter sempre com uma linda moradora, e que, pelos modos, está agora devoluta. Porém, repito-lhe, faça o que quizer; não me importa a vida alheia. Se antes quer a deshonra do que a miseria, em quanto for nova e bonita... (SOUSA, 1866, p. 34-35)

A “desgraça” mencionada por Custódio seria Maria Isabel ser considerada uma prostituta. Em seu entendimento, ela teria dois caminhos a seguir: o da desonra, se aceitasse a oferta de Amaral e tudo o que ela traria, e o da miséria, se o recusasse. Parece-nos, porém, que Maria Isabel teria apenas uma escolha possível, pois, como afirma Cecilia Barreira (1994), “para se conservar ‘decente’, a menina obedeceria a regras precisas, evitando o comportamento ‘pecaminoso’ (BARREIRA, 1994, p. 48).

Na verdade, Custódio da Cunha indica o caminho adequado a ela, como se a personagem não tivesse escolha ou mesmo discernimento suficiente para decidir o melhor para si. O narrador parece endossar, em outro momento, essa conduta: “o credito d’um negociante, é como o d’uma donzella: a mais ligeira indiscrição o póde tornar

duvidoso, e da duvida ao descredito, a distancia não é longa” (SOUSA, 1866, p. 59). Nos dois diálogos assinalados, um homem, seja Amaral, seja Custódio da Cunha, quer determinar o destino de Maria Isabel. Ela segue o conselho de Custódio e muda-se, com sua mãe, para a casa de Carolina, uma costureira viúva.

Os capítulos seguintes detêm-se a mostrar a família de Custódio da Cunha, composta por sua esposa Adelaide e por seus filhos Maximino e Rufina, que “era bonita sem ser formosa, e alegre como o são todas as meninas que teem uma mãe extremosa, que as não deixam aborrecer-se na ociosidade, nem as op.rime com tarefas excessivas” (SOUSA, 1866, p. 44). A educação da menina, de responsabilidade da mãe, pautava-se no equilíbrio. Aprendera o que se esperava para uma burguesa: um pouco de línguas e de piano. Sua paixão pela música, no entanto, era apenas um entretenimento para os homens da família. Adelaide diz à filha:

– Deixa agora ficar isso, Rufina; a gente nova precisa de mudar de serviço. Vai tocar. Não deves desprezar uma prenda que fica tão cara. E teu pai se distrae a ouvir-te. Aperfeiçoa aquellas peças de que elle mais gosta. Devemos dar a distração e felicidade áquelles que gastam os dias, e ás vezes as noites, a ganhar os meios de nos darem a abundancia e todas as commodidades da vida (SOUSA, 1866, p. 44).

No diálogo a seguir, também há mostras da função decorativa atribuída então à mulher. Precisando economizar dinheiro, Custódio da Cunha e Adelaide não hesitam em cortar as aulas de piano e de francês de Rufina, já que essas atividades seriam, aos seus olhos, supérfluas. Para Custódio, sua filha “não há-de passar a vida ao piano” (SOUSA, 1866, p. 60):

– Rufina está tocando muito bem.  
– Não toca mal.  
– Poderia talvez despedir-se o mestre. Não será nunca uma professora, e para se divertir parece-me que sabe quanto basta.  
– De certo. Hoje mesmo mandarei pagar ao mestre as visitas que se lhe devem, dizendo-lhe que o avisarei quando nossa filha tornar a dar lições (...).  
– Seja como dizes... Tens muita descripção... Tambem... parece-me...  
– Que nossa filha sabe sufficientemente o francez, não é isso? Tambem penso o mesmo. Podemos despedir o mestre. Eu e Maximino sabemos bastante para a não deixarmos esquecer do que ella aprendeu (SOUSA, 1866, p. 54-55).


Adiante, Maximino sugere ao pai abandonar os estudos para preservar a economia da família. Chama a atenção sua fala sobre a educação de sua irmã:

- Então já aborreces os estudos?
- Não, meu pai, não. Mas tenho considerado que fiz muito mal em não seguir a ocupação de meu pai e a opôr-me á sua vontade; e tambem que os meus longos estudos fazem um grande pezo á casa, e desfalcam aquilo que no futuro podia ser um dote para minha irmã.  
(...)
- Emquanto ao peso que fazes á casa, eu ainda me não queixei. Se não estou nadado em prosperidade, tambem não estou reduzido a cerciar os estudos de meu filho.
- Mas perdoe meu pai, a minha observação. Minha irmã foi privada dos seus mestres.
- Os estudos d’ella não eram precisos. Eram um luxo; os teus são uma necessidade: são o teu futuro e talvez mesmo o d’ella. Ninguém pôde prever eventualidades. Desejava que Rufina fosse muito prendada: mas fizemos o que podemos; e no que já sabe achará recursos para se entreter a si e aos outros. Tu, porém, continua com os teus estudos, e faze por te distinguires (SOUSA, 1966, p. 154-156).

Nas passagens destacadas, o narrador, Custódio da Cunha e Adelaide reproduzem, em suas falas, pensamentos e práticas comuns na sociedade portuguesa do século XIX. O caso da própria Maria Peregrina de Sousa é exemplar: amante das artes, não pôde se aprofundar nelas por impedimento dos pais. Bastaria, pois, que as mulheres soubessem o mínimo para se tornarem “senhoras”:

A aprendizagem fundamental deveria constituir-se em torno da procura do marido. Por um lado a menina deveria tornar-se apeteçível desenvolvendo e melhorando as graças naturais de acordo com regras determinadas – desde os cuidados do rosto, até às *toilettes* apropriadas para cada situação –; por outro, preservaria a virtude e o recato, ou seja, reservaria a satisfação do desejo masculino para o quadro institucional do casamento (BARREIRA, 1994, p. 48).

Salta aos olhos, porém, a fala de Maximino. Ela é destoante das demais. Ao questionar o pai sobre os estudos da irmã, ele faz o leitor refletir sobre o direito das mulheres à instrução. Maria Peregrina de Sousa sempre consegue colocar uma nota destoante em meio a uma obra à primeira vista construída dentro dos padrões do senso comum da época.



Também destoa, de certa forma, a personagem Carolina, a viúva que abrigou Maria Isabel e Maria Carlota em sua casa quando elas precisaram. Ela é assim descrita:

Tinha vaidade de ter sido sempre mulher honrada, de ter uma casa de dois quartos e cosinha, com alguns trastes que foram do seu pai; em trabalhar muito, em ter muita saúde; e mais que tudo em ter um filho muito bom moço, e muito seu amante, que fazia viagens de marinheiro, e lhe pagava o aluguer da casa, e outras muitas coisas (SOUSA, 1866, p. 64).


Carolina passa a maior parte do tempo sozinha, cuidando de sua casa e trabalhando como costureira. Como viúva, tem mais liberdade que Adelaide, uma mulher casada, ou Maria Isabel, solteira. Não precisa viver, pois, sob a autoridade de um homem. Ela é senhora de si. Porém, necessita da ajuda do filho, Francisco, para pagar o aluguel, pois seus rendimentos são muito baixos. Os salários femininos eram, via de regra, inferiores aos masculinos. Isso se justificava pelos papéis sociais exercidos por homens e mulheres na sociedade portuguesa do século XIX. Como informa Irene Vaquinhas (2005),

Para os economistas políticos do tempo que, nesta matéria, fizeram lei, os salários dos homens deveriam assegurar não só a subsistência como a da sua família, enquanto os salários femininos eram considerados como um suplemento, devendo proporcionar tão-só o suficiente para a sobrevivência básica, qualquer que fosse a situação econômica ou o estado civil da mulher (VAQUINHAS, 2005, p. 28).

No decorrer da história, a mãe de Maria Isabel morre e a menina adoce; passa a ter constantes desmaios. Carolina precisa sair para trabalhar, mas se preocupa em deixar Maria Isabel sozinha em casa. Temendo pela honra da moça, Carolina sugere que ela vá morar com Ermelinda, uma senhora que afirma ser parente de Maria Isabel. A viúva diz:

- O que lhe digo é para seu bem, senhora D. Maria Isabel. Dão-lhe flatos quando está só, e isso não é bom para a saúde; uma menina doente e pobre, não acha marido. Os flatos só os podem ter as pessoas ricas. Os homens não querem mulher achacada, se não tem *chelpa*.
  - Eu não quero casar, senhora Carolina.
  - Pois não deve querer outra coisa. O casamento é o desembargo do paço das raparigas. E não é preciso ter só saúde para achar marido, também é preciso ter boa fama, e v. s.<sup>a</sup> desacredita-se na minha casa.
- (...)





Sim, senhora D. Maria Isabel, perde a sua boa fama aqui. Saio, para o meu modo de vida, e v. s.<sup>a</sup> fica só. Vem meu filho, vem o visinho Alfredo, e virão outros, estar aqui à palestra... Isto não é bonito. (SOUSA, 1866, p. 112).

A preocupação de Carolina é a mesma de Custódio da Cunha no início do livro: que Maria Isabel não seja mais casta ou ainda que os outros possam crer nisso. Tal hipótese condenaria a menina – pobre e órfã – para sempre naquela sociedade, pois impediria que fizesse um bom casamento, considerado objetivo maior de uma mulher.


Maria Isabel muda-se, então, para a casa de Ermelinda. O que a protagonista nem os outros personagens sabem é que esta senhora é cúmplice de Amaral, seu ex-amante. É Maximino – apaixonado por Maria Isabel à primeira vista – quem descobre a farsa dos dois. Ele pede que Custódio interceda pela menina, abrigando-a em sua casa. O pai, que a princípio mostra-se irredutível, acaba por aceitar o pedido. Temendo um romance entre Maria Isabel e Maximino, Custódio avisa ao rapaz: “– A honra e o dever não são brincos de criança. Offerecemos um asylo honesto a uma donzella desditosa, é preciso que este asylo seja o que se lhe offerece” (SOUSA, 1866, p. 152).

Mesmo portando-se como o pai pediu, Maximino não conseguia dissimular: amava Maria Isabel. Quando ela fora vítima novamente de Amaral e Ermelinda, que a raptaram, ele não conseguia conter o desespero, embora temesse o pai. Surpreendendo a todos, Custódio da Cunha diz:

– O teu coração é um tonto, disse o ancião; o meu me diz que havemos de vel-a em breve. E, se tu amavas, porque m’o não tinhas dito? Não estudas para padre, podias casar com ella e guardal-a a teu gosto. És muito novo, é verdade para e encarregares de uma familia; mas se havias de ir namorar-te d’alguma rapariga que nos desagradasse, antes queria ver-te casado com a nossa Maria. Sê homem. As lagrimas e queixas são para as mulheres, que são fracas. Ficas sabendo que t’a dou por noiva (SOUSA, 1866, p. 200).

A despeito do comentário machista no final, a fala de Custódio revela uma prática comum sobre os casamentos da época. Como aponta Peter Gay (1990)

Uma verdade, porém, era inquestionável no século XIX, tanto para as classes médias quanto para as demais: um envolvimento emocional era sempre mais seguro com um possível companheiro para o resto da vida, capaz de resistir ao escrutínio mais rigoroso. Ligações



românticas equilibradas formadas no interior do próprio círculo a que a pessoa pertencia, ou visando apenas a um círculo ligeiramente superior, tinham possibilidades menores de enfrentar os carrancudos vetos da família (GAY, 1990, p. 89-90).


Este romance, ainda que a primeira vista pareça conservador, ou um simples reprodutor do senso comum da época, nos faz refletir. Seja pela confirmação da própria prática recorrente no século XIX (como a instrução feminina, os casamentos) ou pelo que disto se distingue. Está aí a dualidade de Maria Peregrina de Sousa. Ela parece apontar os lugares-comuns presentes na sua sociedade para nos atirar dúvidas, questionamentos: se Maria Isabel é uma moça considerada tão ajuizada, por que homens precisam opinar na sua vida? Por que sua palavra não é suficiente? Por que a preocupação com sua castidade ou com o que os outros poderiam pensar? Por que a educação de Rufina é sacrificada e a de Maximino não, já que ela é tão talentosa ao piano? Por que Carolina ganha tão pouco se trabalha tanto? Perguntas feitas sobre personagens de uma obra do século XIX, mas que ainda se mostram atuais em nossa sociedade.

Ainda que existissem muitas barreiras que impediam a sua liberdade total, esses questionamentos, escondidos nas falas dos personagens, acabam por criticar a posição das mulheres, carente de direitos, naquela sociedade. Peregrina parecia saber que ainda havia muito a se conquistar, mas o fato de conseguir escrever sobre isso e ser lida, abre caminhos e a torna pioneira. Em meio a namoros complicados, há espaço, em sua obra, para o questionamento. Não se trata, pois, de uma “subjectividade masculina” escrevendo romances, apontando sua visão sobre a mulher (BARREIRA, 1994, p. 181), mas de uma visão de mulher sobre a mulher.

### **Referências bibliográficas**

BARREIRA, Cecília. *História das nossas avós: retrato da burguesa em Lisboa*. Lisboa: Colibri, 1994.

BARROS, Teresa Leitão de. *Escritoras de Portugal. Génio feminino revelado em Literatura portuguesa*. Lisboa: Tipologia de António D, 1924.



GAY, Peter. *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud – a paixão terna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERROT, Michelle. “Figuras e papéis”. In: AIRES, Philippe; DUBY, Georges (Dir.). *História da vida privada, v. 4: da revolução à primeira guerra*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

SOUSA, Maria Peregrina de. “Pepa”. In: *Iris*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Tipografia Francesa, 1848.

\_\_\_\_\_. *Retalho do mundo*. Porto: Editor Eduardo Pereira Barbosa, 1859.

\_\_\_\_\_. *Maria Isabel*. Porto: Typographia de José Pereira da Silva, 1866.

\_\_\_\_\_. *Henriqueta (Romance Original)*. [S.l.]: Antonio Leite Cardozo Pereira de Mello, 1876.

VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e mulheres*” *na sociedade portuguesa do século XIX*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

\_\_\_\_\_. *Nem gatas borralheiras, nem bonecas de luxo. As mulheres portuguesas sob o olhar da História (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

## MULHERES PEREGRINAS NO MEDIEVO GALEGO-PORTUGUÊS: DA RAINHA SANTA ÀS ‘AMIGAS’ DO TROVADORISMO

Maria do Amparo Tavares Maleval (UERJ-CNPq)


**Resumo:** Exame das duas espécies de peregrinação – a espiritual e a sensual –, que conduziram mulheres, de existências real ou fictícia, a santuários galegos, em busca do alcance de objetivos à primeira vista tão díspares: ascensão espiritual e realização de anseios amorosos. *Fontes:* 1) *Vida e milagres de Dona Isabel, Rainha de Portugal*, texto do século XIV, restituído à sua presumível forma primitiva por J. J. Nunes e publicado pela Imprensa da Universidade de Coimbra em 1921; 2) *corpus* completo da *Lírica Profana Galego-portuguesa*, reunido e publicado, sob a coordenação de Mercedes Brea, pelo Instituto Ramón Piñeiro, em Santiago de Compostela, 1996.

**Palavras-chave:** Idade Média; Feminilidades; Hagiografias; Trovadorismo galego-português.

O Caminho de Santiago, notadamente o procedente da França, é o *locus* de um dos fenômenos mais duradouros no correr dos séculos: a peregrinação a Santiago de Compostela. No século XII, na chamada Era Compostelana, para esta Cidade Santa – a terceira da Cristandade, ao lado de Roma e Jerusalém – acorria anualmente cerca de meio milhão de pessoas, número extremamente significativo para a época medieval.

A origem dessa *peregrinatio* cristã leva-nos ao século IX, provavelmente entre 820 e 830, quando um ermitão, Pelaio, procurara o bispo Teodomiro, de Iria Flavia, para comunicar-lhe a ocorrência de uma série de fenômenos estranhos, luminosos, presenciados por ele e outras testemunhas no bosque Libredón. A esse prelado, da diocese mais ocidental e periférica do então reino das Astúrias, após muito jejum e oração seria revelado o sepulcro de São Tiago. Este, como sabemos, foi um dos discípulos mais próximos de Jesus, que o denominou e ao irmão João de Boanerges, isto é, filhos do trovão, porque poderosa como o som deste as suas vozes ecoariam pelos confins do orbe. Em missão evangelizadora Tiago Maior teria estado na Península Ibérica, o que justificaria o fato de aí se encontrar o seu túmulo, pois era de praxe os apóstolos serem enterrados nos lugares por eles evangelizados.

Dentre os peregrinos jacobeus mais poderosos figuraram vários reis, sendo o primeiro deles Afonso II, o Casto (790-842), que logo após à descoberta do túmulo para lá acorreu com os seus próximos. E, embora pelos caminhos de Santiago também se aventurassem comerciantes, marginais, mercenários e artistas, certamente que o geral



das pessoas era impelido a percorrê-lo por motivos religiosos. Inclusive santos famosos da Igreja, movidos pela fé, trilharam esses caminhos e cultuaram o Apóstolo na sua basílica, como S. Francisco de Assis (c.1181-1226) e a rainha Santa Isabel (c.1269-1336), de que me ocuparei a seguir.

### **A Santa Rainha peregrina**

A crônica da *Vida e milagres de Dona Isabel*, Rainha de Portugal, fonte primária do século XIV<sup>1</sup>, investe na sua santidade já anunciada pela ascendência e práticas da infância. Filha diletta do rei D. Pedro III de Aragão e da neta do imperador Federico II da Alemanha, D. Constança, foi sobrinha-neta, por linhagem paterna, de Santa Isabel da Hungria, em cuja homenagem recebeu o nome. A crônica medieval informa que, ao nascer, apresentava-se recoberta por uma pele de modo a não aparecer-lhe membro algum – portanto, envolvida como se fosse um presente. Esse invólucro foi guardado pela rainha sua mãe em uma caixa de prata, como relíquia (VIDA, 1921, p. 19). Dessa forma, como era de praxe nas hagiografias, a sua biografia apresenta-a predestinada desde o nascimento para uma existência invulgar (VIDA, 1921, p. 20).


Criada pelo avô paterno, D. Jaime de Aragão, este a distinguiu dentre os demais descendentes, dizendo por vezes que ela “avia de seer a melhor molher que saíra da casa de Aragon” (VIDA, 1921, p. 21). Também o pai a considerava “muy estremada das outras moças por bondade e por mesura” (VIDA, 1921, p. 21). Destaque-se o uso do termo ‘mesura’ em uma crônica hagiográfica, já que o mesmo é mais típico da literatura cortês, significando “comedimento, moderação, justa medida; cortesia, maneira palaciana” (VASCONCELOS, 1990, p. 55).

Dentre os predicados que prefiguravam a santidade de Isabel ainda criança, em Aragão, dentre eles sobressaía a sua religiosidade, dedicando-se com afinco a “rezar oras e em servir a Deus por jeûu e por esmolas” (VIDA, 1921, p. 20).

Aconteceu que seu pai, embora querendo retê-la para si, terminou por cedê-la em casamento ao rei D. Dinis, já no trono de Portugal por lhe haver falecido o pai, Afonso III, em 1279. Dessa união resultaram a filha D. Constança, que se casou com o rei de Castela, e D. Afonso, que seria o quarto rei português deste nome.

---

<sup>1</sup> Conforme defende seu editor, J. J. Nunes.




Como rainha, segundo a crônica, continuou a sua vida de devoção, humildade, doçura, paciência, magnanimidade e caridade estremadas, dedicando-se a dar esmolas e proteção aos carentes, à construção e manutenção de hospitais, abrigos, igrejas e mosteiros, como o de Santa Clara em Coimbra. Desejou inclusive professar a Ordem das Clarissas, para o que teria de despojar-se de todos os bens materiais, e só não o fez em atendimento aos que a aconselhavam a continuar dispondo deles para benefício dos que ajudava e protegia.

Notabilizou-se inclusive como pacificadora das rixas entre o seu esposo e parentes chegados, dentre estes o próprio filho e herdeiro. Segundo a crônica, buscava a paz mesmo que à custa de seus próprios bens: “ela dava do seu, por viirem a paz e a amor” (VIDA, 1921, p. 31). Chegou mesmo a ter propriedades e rendas confiscadas pelo marido quando em litígio com o Infante; mas, pela sua “umildade e mesura” (VIDA, 1921, p. 38), foram-lhe devolvidos. Novamente o termo ‘mesura’, a inscrevê-la no universo do Trovadorismo. E a humildade, ao franciscanismo.

Dela se escreve que não guardava rancor sequer em relação à luxúria de D. Dinis, que a crônica imputa aos maus conselhos de alguns, “que o queriam envolver em pecado de luxuria” (VIDA, 1921, p. 29). Ao contrário, criava-lhe os bastardos decorrentes das muitas infidelidades – “mandava que se veessem ante ela e dava a eles de vestir e de comeer e criava-os” (VIDA, 1921, p. 30).

Em 1326, ainda não completado um ano da morte do marido, de quem cuidou com desvelo durante a doença e encomendou muitos ofícios para a salvação da sua alma, a rainha empreendeu viagem a Santiago de Compostela, onde esteve durante os festejos comemorativos do Padroeiro em julho; lá chegando, “foi de pee com gram devoçom até a eigreja” “u jaz o corpo de Santiago apostolo” (VIDA, 1921, p. 51-52) e, mostrando o seu desprendimento de vaidades e riquezas, fez-lhe tão preciosas oferendas como jamais fora visto até então: “diziam os da eigreja de Santiago que ali erom que [nom] era [em] memoria de omêes em aquel tempo que tam nobre e tam rica oferta a nehûa pessoa viissem dar aa eigreja de Santiago” (VIDA, 1921, p. 53). Dentre as doações efetuadas encontrava-se “a mais nobre coroa que ela avia com muitas pedras preciosas, e os mais nobres e melhores panos, apostados com muito aljoufar, pedras ricas [e] penas, que [em] vivendo com elrey, seu marido, vestira”, etc. (VIDA, 1921, p. 52).



Pelos muitos milagres em vida e após a morte que dela se documentam, dentre eles muitas curas e o perfume que exalara do seu cadáver durante os nove dias do traslado – morreu em Estremoz e foi sepultada, por vontade própria no Convento de Santa Clara em Coimbra, em túmulo por ela mesma edificado<sup>2</sup> –, foi beatificada em 1516 por Leão X e canonizada por Urbano VIII em 1625.

Enfim, o que nos interessa por agora é que essa rainha, cuja santidade foi reconhecida pela Igreja, suplantou os percalços da matéria como S. Tiago e como S. Francisco, cuja orientação<sup>3</sup> abraçou na humildade, na caridade e na paciência, buscando levar o amor onde existia o ódio. Inclusive, ao enviuvar, segundo a crônica, vestiu o hábito da Ordem das Clarissas (VIDA, 1921, P. 51), e habitou junto ao convento que construiu e manteve, só não isolando-se nele pelo motivo já antes lembrado: da necessidade de manter-se no século para continuar ajudando aos necessitados, e à própria Ordem, com os seus bens. Sua relação com o franciscanismo foi, pois, muito forte, sendo-lhe inclusive atribuída a responsabilidade de trazer para Portugal as idéias mais importantes de Joaquim de Fiore (c. 1135-1202), abraçadas pela ala espiritualista dos franciscanos. Enfim, valorizou o Caminho naquilo que ele possui de mais específico: uma via espiritual.

### **As peregrinas ‘amigas’**


Em muitas cantigas dos trovadores galego-portugueses vemos que a sensualidade se mescla ao culto religioso, dado que se referem às peregrinações e templos como lugares de encontros amorosos, num claro sincretismo do cristianismo com os cultos pré-cristãos que se perpetuavam, nos quais se ausentava a noção de pecado com relação ao sexo. Tais são, para só citarmos alguns a cujas poesias aqui nos reportaremos, Afonso Lopez de Baian, Airas Nunes, Johan de Cangas, Johan Servando, Martin Codax, Meendinho, Nuno Treez, Pero de Bardia e Pero Viviaz<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Seus restos mortais foram posteriormente transferidos “para o novo convento, mandado construir por D. João IV, em substituição do antigo, que as águas do Mondego invadiam, e depositada em cofre de prata e cristal” (Ferreira, 1985, p. 343).

<sup>3</sup> Cf., nos escritos de São Francisco (1988, p. 69-70), as Admoestações relativas às virtudes, que teriam sido seguidas à risca pela Rainha Santa: “1. Onde há caridade e sabedoria, não há medo nem ignorância. 2. Onde há paciência e humildade, não há ira nem perturbação. 3. Onde à pobreza se une a alegria, não há cobiça nem avareza. 4. Onde há paz e meditação, não há nervosismo nem dissipação. 5. Onde o temor a Deus está guardando a casa (cf. Lc 11, 21), o inimigo não encontra porta para entrar. 6. Onde há misericórdia e prudência, não há prodigalidade nem dureza de coração.”

<sup>4</sup> Desenvolvemos este assunto em publicação anterior (MALEVAL, 1999), no qual retomamos as considerações até hoje importantes da douta filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904-1990, p.



Assim, em diversas cantigas, os trovadores galego-portugueses utilizam o termo *romaria* para significar as peregrinações a santuários ibéricos, dentre os quais o mais famoso, o de Santiago. Dariam mesmo azo à determinação de um gênero trovadoresco — as *cantigas de romaria* — pelos estudiosos obcecados por subdivisões de toda ordem. Se é improcedente no caso, por não implicar em codificações estruturais pertinentes a uma espécie ou gênero de cantiga, mas apenas em motivo temático-poético, no entanto é útil para as referências que a partir de agora pontuaremos.

Não estamos evidentemente nos referindo às *cantigas de Santa Maria* atribuídas a Afonso X, que foi também autor, no sentido medieval do termo, das *Partidas*, um código de leis que indica, no final da primeira parte, a distinção terminológica entre romeiros e peregrinos, termos que já eram usados indistintamente à época, século XIII. Estamos, sim, nos reportando às cantigas profanas, em que as romarias, propiciando namoros, indicam resquícios de ritos pré-cristãos destinados à procriação, apontando inclusive para uma metafísica da sexualidade. Isto porque a união corporal, condenada pela Igreja fora do casamento — e mesmo aí, se ardente —, era nos costumes arcaicos sagrada para o grupo, constantemente ameaçado por fomes, pestes e guerras.


Aliás, esse sincretismo se observa em diversos outros aspectos do quotidiano medieval, muitos dos quais aproveitados pela Igreja — o que se comprova, por exemplo, na canalização do culto das divindades femininas, corrente em toda a Europa, para a veneração de Maria, à qual a Bíblia se refere tão pouco, dando-lhe, dessa forma, importância secundária. Nem é por acaso que maio, o mês das alegres e ruidosas festas “pagãs” seria transformado no mês mariano. As chamadas *kalendas maias* eram um “verdadeiro carnaval da mocidade, especialmente do mundo feminino” desde tempos imemoriais, como assinala Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1904-1990, v. II, p. 829-830), que também observa serem elas reminiscências das antigas *floralia* dedicadas a Vênus e Baco.

Como outros especialistas da transição do século XIX para o XX, a insigne medievalista observara que santuários, romagens e feiras “são em países de pequenos agricultores, dispersos em casais, como a Galiza e o Norte de Portugal, o centro principal e quase único de grandes reuniões festivas de gente de todas as classes, com predomínio da arraia miúda.” São nesses lugares, “Abstraindo das festas de Maio, do Natal e do Entrudo – Santo

---

826). Vale conferir, dentre os estudos mais recentes sobre o tema, o livro “O caminhopoético de Santiago de Yara Frateschi Vieira, Maria Isabel Morán Cabanas e José Antônio Souto Cabo (2015).





Entrudo, no dizer popular –“ que a mocidade de ambos os sexos conversa e namora com maior liberdade, consagrada pela tradição”(VASCONCELOS, 1904-1990, p. 861-862).

Portanto, os encontros amorosos em festas e locais de culto cristão, representados nas *cantigas de romaria*, entroncam-se em longa tradição popular. Mas estas não são anônimas: quando muito, constituem aproveitamentos de cantos, ou alguns dos seus aspectos, que certamente existiriam no folclore, feitas por trovadores e, principalmente, em sua quase totalidade, por jograis. Jograis que, não pertencendo à nobreza, mas sendo profissionais que necessitavam de vender os seus serviços, faziam a propaganda de pequenos santuários sob encomendas de clérigos interessados nos donativos dos romeiros.

Conforme observara Ângela Correia (1993, p. 141), a partir das conclusões de José Mattoso (1985, p. 286), sendo as romarias “uma das raras ocasiões de encontro fora da paróquia ou senhorio, talvez a própria comunidade adstrita a um santuário tivesse interesse na composição de cantigas, fosse para efeito de publicidade, fosse, talvez mais verossimilmente, para divertimento durante a festa”. Ou ainda, “podia ser o próprio jogral a ligar-se voluntariamente a uma ermida, divertindo os romeus durante a festa anual e recebendo deles os dons que estes lhes quisessem dar”.

A lírica profana dos Cancioneiros registra quase que invariavelmente o amor como motivo da busca dos centros de peregrinação, à exceção de raras referências críticas, como a que se apresenta no *sirventês* de Airas Nunez, “*Porque no mundo mengou a verdade...*” (BREA, 1996, p. 125-126). Aí, o tema é a busca da “verdade”, não encontrável sequer nos monastérios, nem entre os “romeus” de Santiago.

Nas *cantigas de romaria*, registra-se como objetivo da *peregrinatio* o encontro com o amado. Por exemplo, nas de Afonso Lopez de Baian, sendo que em uma delas a jovem chega a confessar a sua blasfêmia – de não serem suas orações e velas em intenção à salvação espiritual, mas ao desejo de ver o namorado : “Fui eu, fremosa, fazer oraçon, / non por mia alma, mais que viss’ eu i / o meu amigo (...) / Fui eu rogar muit’ a Nostro Senhor, / non por mia alma candeas queimar, mais por veer o que eu muit’ amei / sempr’(...)” (BREA, 1996, p. 88).

Na mesma linha de irreverência religiosa estaria a cantiga de Nuno Treez, na qual a jovem, irritada porque San Clemeço não lhe trouxera o amigo, vinga-se<sup>5</sup>, deixando de cultuá-lo e acender-lhe velas caras: “Non vou eu a San Clemenço orar e faço gran razon, / ca el non mi tolhe a coita que trago no meu coração, / nen mi aduz o meu amigo, / pero lho rogu’ e lho digo (...) Ca, se el m[e] adussesse o que me faz p~ead’ andar, / nunca tantos estadaes arderan ant’ o seu altar (...) (BREA, 1996, p. 701). Nem podemos estranhar esse fato, pois ainda hoje tem-se notícia de mocinhas supersticiosas à busca de marido que colocam a imagem de Santo Antônio de cabeça para baixo, com o objetivo de que ele atenda aos seus apelos.

Outras donzelas, mais ambiciosas, pretendem, no santuário, ver, além do amigo, o rei. Tal se percebe na cantiga do clérigo Airas Nunez, talvez uma reiteração da crítica estabelecida no *sirventês* já referido acima, relacionada ao desvirtuamento do verdadeiro sentido da peregrinação: “A Santiago’ en romaria ven / el-rei, madr’, e praz-me de corazón / por duas cousas, se Deus me perdon, / en que teño que me faz Deus gran ben: / ca ve[e]rei el-rei, que nunca vi, / e meu amigo que ven com el i” (BREA, 1996, p. 121).

A mãe, que em muitas cantigas aparece como confidente da jovem, na maioria das de *romaria* funcionará como opositora, proibindo-lhe a ida. Este apresenta-se como o assunto principal de algumas cantigas de Johan Servando, aliás, o mais profícuo cantor de romarias (13 composições). Por exemplo, na que se ouve a queixa da donzela: “Donas van a San Servando muitas oj’ en romaria, / mais non quis oje mia madre que foss’eu i este dia, porque ven i meu amigo” (BREA, 1966, p. 502). A justificativa da mãe, em outra sua cantiga, é o desinteresse do amigo: “Andades por el chorando, / e foi ora a San Servando / e non vos quis o veer; / e ides vós ben querer / a quen vos non quer veer?” (BREA, 1996, p. 504).

A interlocução entre diversas cantigas desse mesmo autor, tendo como referente a concorrida peregrinação a San Servando, mostra os encontros e desencontros dos namorados, o desespero da jovem com a coerção materna, a ponto de ameaçar “morrer d’amores’: “(...) E, se me vós guardades, eu ben vo-lo digo’ / d’ir a San Servando veer meu amigo, / morrerei d’amores” (BREA, 1966, p. 506).

---

<sup>5</sup> Cf. ainda esse caráter vingativo da *amiga* em outras cantigas, de Treez (BREA, 1996, p. 702) e de Pero de Bardia (BREA, 1996, p. 805).

Mas encontrar-se com o namorado também pode provocar na *fremosinha* sofrimento decorrente do conflito entre atendê-lo ou não em seus anseios, certamente que de ordem sexual: “En outro dia, en San Salvador, / vi meu amigo, que mi gram ben quer, / e nunca mais coitada foi molher / do que eu fui, segundo meu sen, / cuidand’, amiga, qual era melhor: / de o matar ou de lhi fazer ben. // El é por mi tan coitado d’amor / que morrerá, se meu ben non ouver (...)” (BREA, 1996, p. 934).

Merece destaque um curioso exemplo de convivência mascarada. Trata-se da cantiga de Johan de Cangas, na qual diz a mãe: “Pois vós, filha, queredes mui gram ben / voss’ amigo, mando-vo-l’ ir veer (...) Mando-vos eu ir a Far’ un dia / filha fremosa, fazer oraçon, / u fale vosco, como soia, o voss’ amigu’ e, se Deus vos perdon, / non vos entendam per ren que seja / que vos mand’ ir u vos el veja”. Dispõe-se mesmo a acompanhá-la, desde que não pareça alcoviteira: “(...) irei convosqu’ e vee-lo edes, / mais, por quanto vós comig’ andades, / non vos entendam per ren que seja / que vos mand’ ir u vos el veja” (BREA, 1996, p. 434).

As festas e danças ligadas às romarias são o tema da seguinte cantiga de Pero Viviaez que parece ser uma amostra bem representativa do que faziam, ou do que desejavam fazer, jovens e mães, no seu contexto:

Pois nossas madres van a San Simon  
de Val de Prados candeas queimar,  
nos, as meninas, punhemus d’andar  
con nossas madres, e elas enton  
queimen candeas por nos e por si,  
e nos menhinhas bailaremos i.

Nossus amigus todus lá iran  
por nos veer, e andaremos nos  
bailand’ ant’ eles, fremosas, em cos,  
e nossas madres, pois que alá van,  
queimen candeas por nos e por si,  
e nos meninas [bailaremos i].

(.....)(BREA, 1966, p. 878-879).

Portanto, enquanto as mães “queimam candeias” a San Simon, por elas próprias e pelas filhas, estas bailam diante dos amigos, que se comprazem com a sua formosura. Observemos que elas dançam “em cós”, isto é, “em corpo, sem manto” — contrariando o costume então corrente de as senhoras “não aparecerem sem manto em reuniões” (NUNES, 1973, v. III, p. 602). O sentido da expressão é para Manuel Rodrigues Lapa ainda mais irreverente, significando “em trajas menores, semi-nu(a)s” (LAPA, 1970, p.

28). Se correto esse entendimento, seria enorme o grau de liberalidade representado na cantiga. E não ficariam as “meninhas” de então (século XIII) devendo nada, ou quase nada, às jovens de hoje. Contrapondo-se a isso, temos no entanto a observação de Carolina Michaélis de Vasconcelos, para quem, apesar de não ser “cruel, orgulhosa, mesurada, intangível e inatingível como a senhor da canção aristocrática”, a “galeguinha dos cantares de amigo”, que “favorece o pretendente, faz-lhe bem, autoriza-o a aproximar-se dela e nomeá-la em suas canções”, enfim, que tem um “procedimento anti-palaciano”, “é em geral casta, recatada, virginal, contentando-se com o gosto de ver o seu amigo e de lhe falar, ou quando muito, de bailar e cantar em sua presença”. Mas não deixa de reconhecer que também há, entre elas, “verdadeiras amantes. Apaixonadas, que acordam o amigo ao levar da alba, choram arrependidas, e gemem saudosas em noites de solidão” (VASCONCELOS, 1904-1990, p. 893-894). Acrescente-se que não faltam nem mesmo os casos que indiciam a sacralização da sexualidade, que passo agora a exemplificar.

Tênuos são os limites entre o sagrado e o profano, como se percebe em exemplo de *bailada de romaria* do galego Martin Codax:

Eno sagrado, em Vigo,  
bailava corpo velido:  
Amor ei!  
(.....)  
Bailava corpo velido,  
que nunca ouver'amigo:  
Amor ei!  
(.....)  
Que nunca ouver'amigo,  
ergas no sagrad, em Vigo:  
Amor ei!  
(.....) (BREA, 1996, p.610)

Nesta bela poesia, que de resto se apresenta como exórdio das demais cantigas de Codax, todas elas partes de uma “história de amor” em versos, apresenta-se o bailado de uma jovem, representada pelo *corpo velido / delgado*. Destaca-se, dessa forma, a beleza e a esbeltez da juventude. Mas, mais que isso, o seu estado virginal, mantido até *o sagrado*, em Vigo. A festa religiosa no dia santificado é, pois, o momento da ritualística do bailado e da iniciação amorosa da virgem, confirmada pelo refrão (*Amor ei*). Demonstra-se, com isso, a perpetuação em terras galegas de ritos pré-cristãos

destinados à fecundação, sendo o corpo não estigmatizado conforme os preceitos da Igreja cristã à época (e não só), mas sacralizado simbolicamente.

Para terminar, lembráramos a antológica composição única de Mendinho:

Sedia-m'eu na ermida de San Simión  
E cercaron-mi-as ondas que grandes son.  
Eu atendend'o meu amigu'! E verrá?  
(.....)  
E cercaron-mi-as ondas que grandes son:  
Non ei {i} barqueiro nen remador.  
Eu [atendend'o meu amigu'! E verrá?]  
(.....)  
Non ei i barqueiro nen remador:  
Morrerei [eu], fremosa, no mar maior.  
Eu aten[deend'o meu amigu'! E verrá?]  
(.....)

(BREA, 1996, p. 662)


Em seu sentido literal, representa a morte iminente de uma jovem que, na obsessiva espera pelo namorado, numa ermida em Vigo, não sente a maré crescer, ficando cercada pelas *altas ondas do mar*, sem nenhuma ajuda salvadora de *barqueiro* ou *remador*. Mas sabemos que o texto medieval, seguindo a lição dos grandes exegetas da Bíblia, pode ser interpretado em outros sentidos que não apenas o literal. Daí que, se atentarmos para o seu sentido simbólico, veremos que as “ondas do mar”, na cosmologia medieva, são elementos de excitação sexual. Isto pode ser confirmado inclusive na *cantiga de amor (?)* de Roi Fernandiz, clérigo de Santiago, que foge totalmente aos modelos provençais, nitidamente influenciada pelas de *amigo*, ou pelo folclore, desde a estrutura paralelística que apresenta: “Quand'eu vejo las ondas / e las muit'altas ribas / logo mi veen ondas / ao cor pola velida: / maldito se[j]a l'mare / que mi faz tanto male (...)” (BREA, 1996, p. 900).

A partir desse entendimento do símbolo, tem-se outra interpretação da cantiga de Mendinho<sup>6</sup>: a jovem teme sucumbir às “ondas” do desejo físico, à paixão avassaladora, sem ter ninguém (“barqueiro” nem “remador”) que a chame à voz da razão, que a impeça de entregar-se ao amigo, o que acarretaria a morte da sua virgindade.

Mas um terceiro sentido ainda poderia ser detectado, se levado em conta o sincretismo religioso, que transforma o lugar do culto cristão em local de namoro, e de cópula. Recorrendo à tradição da ritualística pré-cristã, veríamos aí anunciada a morte

---

<sup>6</sup> Cf. Maleval, 1995, p. 32-33.



iniciática da jovem, no “mar maior”, onde a união física se tornaria transcendental, ou onde o encontro crístico se tornaria possível, ocasionando um novo (re)nascido. O que de resto se confirma na cantiga anteriormente comentada, de Martin Codax, que apresenta a iniciação sexual da *virgo* num espaço-tempo sagrado, divinizando-se, dessa forma, o corpo *velido* e, por extensão, o coito.

Enfim, através da pujança e naturalidade erótica dos primórdios, do amor e da sexualidade encarados como sinônimos de júbilo, de vida, e mesmo de elevação a planos superiores, anulam-se as noções de pecado ou culpa com relação ao corpo e seus anseios, impostas pela Igreja com o fito de refrear os instintos. E as mulheres-romeiras do amor exercem a sua demanda sem o estigma lançado sobre Eva, considerada a causadora da expatriação do homem, da sua expulsão do Paraíso, e do Sagrado. Ao contrário, o que buscam promover, em sua naturalidade, é o retorno a um estado de completude edênico. Mesmo que impossível de ser mantido nos domínios da ordem cultural. Porque peregrina é a *ex(s)istencia* humana.

Portanto, aos peregrinos ou romeiros à busca de ascese espiritual, descritos por Dante, ou por Alfonso X com força de lei, ou ainda nas crônicas como a da Rainha Santa, vimos que na Idade Média (mas não só) se juntavam também aqueles para os quais a demanda se circunscrevia nos domínios da matéria e da sensualidade. E o amor, impulsionando homens e mulheres nessa demanda, firmava-se em algumas cantigas de romaria dos trovadores galaico-portugueses como elemento mesmo de (re)condução a uma mística da sensualidade. De tal modo que, apesar da radical oposição entre a carne e o espírito imposta pela Igreja, se apresentassem tênues as fronteiras entre o sagrado e o profano.

### **Referências**

AFONSO X, o Sábio. *Cantigas de Santa Maria*. Ed. crítica de Walter Mettman. 2 vols. Vigo: Xerais, 1991.

FERREIRA, Maria Emília Cordeiro. “Isabel, Rainha D. (Rainha Santa)” (vb). In SERRÃO, Joel (Dir.). *Dicionário de História de Portugal*, 6 vols, vol. III. Porto: Livraria Figueirinhas, 1985.

FRANCISCO, S. *Escritos*. Acompanhados de biografias, crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano. Ed. org. por Frei Ildefonso Silveira (O.F.M.) e Orlando dos Reis. Petrópolis: Vozes, 1988.

LEÃO, Ângela Vaz. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio*. Aspectos culturais e literários. S. Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*. 3 vols. Lisboa: Editorial Confluência, [1964].

\_\_\_\_\_. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 5 vols. 5 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Rastros de Eva no imaginário ibérico* (séculos XII-XVI). Santiago de Compostela: Laiovento 1995.

\_\_\_\_\_. Peregrinação e(m) cantigas de romaria. In \_\_\_\_\_. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999, p. 27-46.

\_\_\_\_\_. A peregrinação jacobea em (alguma) poesia (brasileira e galega). In: GÓMEZ-MONTERO, Javier (Org.). *Imaginos jacobeos entre Europa y América*. Peter Lang Edit.: Frankfurt, 2014, p. 209-227.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. Glossário do Cancioneiro da Ajuda. In *Cancioneiro da Ajuda*. Edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990. Vol. I.

VIDA e milagres de Dona Isabel, Rainha de Portugal. Texto do século XIV, restituído à sua presumível forma primitiva e acompanhado de notas explicativas por J. J. Nunes, sócio correspondente da Academia das Ciências de Lisboa. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1921.

## A ESCRITA FEMININA AFRO-BRASILEIRA NO CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO

Mariângela Monsores Furtado Capuano<sup>1</sup>  
(Colégio Pedro II – *Campus* Tijuca II)

**Resumo:** No Brasil, houve um claro projeto de apagamento da figura do negro do cenário literário brasileiro. Os escritos desses artistas ou não foram publicados ou foram esquecidos nas estantes e arquivos, pois não eram convenientes ao projeto claro de miscigenação branqueadora vivido no Brasil. A comunicação tem como objetivo apresentar uma leitura do romance *Úrsula*, da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, do século XIX, primeira escritora afro-brasileira a ter um livro publicado, e do livro *Olhos d'Água*, de Conceição Evaristo, escritora brasileira contemporânea. O trabalho procura levantar questões sobre a autoria feminina negra em dois momentos históricos no cenário literário brasileiro.

**Palavras-chave:** Mulher; Literatura afro-brasileira; Cânone; Desconstrução de estereótipos

### Introdução - A literatura negra ou afro-brasileira e a exclusão do cânone

A expressão “literatura negra” surgiu primeiramente nos Estados Unidos e no Caribe originada nas discussões de movimentos incentivadores de um tipo de literatura que apresentava questões relativas à cultura e à identidade dos povos africanos e afrodescendentes. Essa escrita passa a reconhecer e a revalorizar toda a herança cultural africana e popular, tornando-se uma forma de expressar um novo modo de conceber o mundo (FONSECA, 2006).

No Brasil, houve um claro projeto de apagamento da figura do negro do cenário literário brasileiro. O pesquisador Eduardo de Assis Duarte, em seu texto “Literatura e afro-descendência” (2004), aborda o tema da exclusão do cânone de obras que reproduzem as vozes dos oprimidos.


A produção artística e literária dos afro-brasileiros que se assumiam como tal, desde o período colonial, sempre foi intensa, porém houve um verdadeiro apagamento dos vínculos autorais, e até mesmo textuais, principalmente se as obras remetessem à questão da etnicidade africana. Os escritos desses artistas ou não foram publicados ou foram esquecidos nas estantes e arquivos, pois, como afirma o pesquisador, não eram convenientes ao projeto claro de miscigenação branqueadora pelo qual passou a população, principalmente após a abolição da escravidão.

A crença de que somos todos brasileiros, de que somos todos um pouco afrodescendentes impede a afirmação de uma literatura e de uma arte afro-brasileira,

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro





apagando ou negando as especificidades de raça, etnia ou mesmo gênero. Com a negação de que haja uma produção literária e artística negra, isto é, produzida por um autor negro ou de origem racial africana que assume a própria raça e visão de mundo, o que ocorre é uma completa ausência de uma história ou mesmo de um *corpus* estabelecido e consolidado para a literatura e a arte de matriz africana no Brasil, tanto no passado como no presente.


Ainda hoje, apesar dos esforços de alguns estudiosos em resgatar a história e as obras afro-brasileiras, ainda são insuficientes os estudos e as pesquisas na área, levando ao completo desconhecimento público a maior parte dos escritores e artistas em questão.

A precária divulgação da cultura negra faz com que produções que há trinta anos procuram tornar mais conhecida a obra literária dos afro-brasileiros, como *Cadernos Negros*, de São Paulo, encontrem-se ainda fora do mercado editorial. Da mesma forma, como antologias, folhetos e jornais ligados ao Movimento Negro ainda possuem circulação restrita. Essas produções são importantes como divulgadores da cultura negra produzida contemporaneamente, mas, por outro lado, infelizmente, trabalhos literários ou artísticos dos autores do passado ainda permanecem relegados ao esquecimento, à espera de quem os redescubra e lhes atribua o valor devido.

Não de forma espontânea, a historiografia literária modernamente vem passando por um processo de revisão. O que ocorre é que há novos sujeitos sociais que reivindicam a incorporação de outros territórios literários discursivos no cânone. A questão é que a denominação literatura negra ou afro-brasileira causa resistência em alguns setores do campo intelectual. Eduardo de Assis Duarte (2004), no seu ensaio, cita o alerta feito por Domicio Proença Filho para o risco de essa terminologia reforçar o jogo do preconceito.

Desde o período colonial, a única marca que apareceu nos textos literários canônicos da contribuição do elemento afrodescendente foi a do trabalho braçal. As produções artísticas que surgiram sofreram impedimentos vários à sua divulgação ou, o que é mais grave, sofreram muitas vezes um apagamento deliberado dos vínculos autorais. O que se tem de produção desses sujeitos ou foi recuperado posteriormente por algum estudioso ou permaneceu inédito nas prateleiras dos arquivos.

Com relação à imagem do negro criada na literatura ao longo dos séculos de colonização, o que se pode notar é que a construção foi sempre a pior possível: quando



apareciam, eram recorrentemente bestializados ou reduzidos a objetos sexuais ou de tortura dos brancos.

É esse conceito que os autores e os estudiosos da chamada literatura afro-brasileira procuram desconstruir. O negro, então, deixaria de ser uma imagem estereotipada de personagem na obra dos escritores brancos e passaria a criar a sua própria escritura.

Vários autores ao longo da nossa história literária foram porta-vozes de uma literatura negra, ou melhor, de uma literatura feita por negros. Nomes como Luiz Gama, Cruz e Souza, Lima Barreto, dentro desse cenário de afirmação da figura do afrodescendente como autor de sua história, devem ser sempre apontados. Não podemos deixar de citar, dentre esses, o poeta, folclorista, ator e diretor teatral Francisco Solano Trindade, nascido em Pernambuco, em julho de 1908, que empreendeu uma trajetória militante na busca pela inserção social definitiva do negro. Para isso, atuou primeiramente na Frente Negra Pernambucana e participou da fundação do Centro de Cultura Afro-brasileiro no Recife. A trajetória desse artista foi fundamental por abrir a possibilidade de se pensar diferentemente dentro da homogeneidade promovida pelo mito da democracia racial brasileira.

No cenário literário brasileiro, como foi exposto no presente trabalho, recentemente estudiosos e críticos da literatura reconhecem existir uma produção construída por brasileiros afrodescendentes tratando especificamente de temas ligados à etnicidade e às questões que remetem às raízes africanas.

Um aspecto debatido nos meios acadêmicos é por que autores que tratam em seus textos de questões relacionadas à identidade e à cultura afro-brasileira não são reconhecidos e nem fazem parte do nosso cânone literário.

No Brasil, as produções literárias feitas por negros ou por afrodescendentes, salvo os já consagrados pelo cânone, circulam muito pouco no meio acadêmico e não são usadas nas escolas de Ensino Fundamental e Médio, pois não há até hoje um reconhecimento de seu valor enquanto obra de arte. Essas publicações tratam não apenas de temas ligados às tradições de matriz africana no Brasil, mas de questões ligadas à exclusão vivida por um grande número de brasileiros.

A abordagem do tema da escravidão e de todas as mazelas a ele inerentes esteve presente nas obras de muitos escritores da nossa literatura. Vários deles podem ser aqui

enumerados, porém, autores que tratam de questões ligadas à vida e às tradições dos afrodescendentes aqui no Brasil e que apresentam o negro como produtor de cultura e como sujeito e não mais como objeto, é que são mais raros. Segundo artigo de Eduardo de Assis Duarte (2006, p.319), o primeiro romance com temática afro-brasileira – *Úrsula* - foi escrito no século XIX por uma escritora maranhense, Maria Firmina dos Reis, antes mesmo da abolição da escravatura. Segundo o pesquisador, o que insere essa obra na temática afro-brasileira é o deslocamento da figura do negro dentro do romance da condição de objeto à condição de sujeito da ação. A escravidão, tema do livro, é abordada “(...) a partir do ponto de vista do outro” (p. 321), entendendo-se esse outro como a voz daquele considerado peça, coisa, sem nenhum passado e nenhum status de humano.


Ao publicar *Úrsula*, Maria Firmina dos Reis desconstrói igualmente uma história literária etnocêntrica e masculina até mesmo em suas ramificações afrodescendentes. *Úrsula* não é apenas o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira, fato que, inclusive, poucos historiadores admitem. É também o primeiro romance da literatura afro-brasileira, entendida como produção afrodescendente, que tematiza o assunto negro a partir de uma perspectiva interna e comprometida politicamente em recuperar e narrar a condição do ser negro (DUARTE, 2006, p.327).

Um grande escritor brasileiro, integrante do cânone literário, foi Machado de Assis. Ele próprio, em sua época, foi vítima de discriminação racial e durante muito tempo críticos acusaram-no de adotar a política do próprio branqueamento em referência a sua opção de, segundo esses mesmos críticos, omitir em suas obras questões que envolvessem “(...) a problemática do escravagismo (...)” (SCARPELLI, 2006, p. 351).

Segundo a ensaísta Marli Fantini Scarpelli, após análise de determinados contos de Machado de Assis, o tema da discriminação racial não só aparece como também é denunciado por ele, e a abordagem e a denúncia nem sempre estão explícitas, mas se apresentam “(...) em fragmentos, de forma recôndita ou sublimada” (SCARPELLI, 2006, p. 354).

Assim, como há pouco foi destacado, o tema da escravidão e dos problemas a ele relacionados já fez parte das obras de muitos de nossos escritores; no entanto é muito mais raro encontrar autores que apresentem o negro como protagonista de sua própria história, como produtor de sua cultura.

### **A figuração do negro no cenário literário no Brasil**




Partindo da ideia de que literatura negra no Brasil ou literatura afro-brasileira seriam as produções de escritores engajados na discussão da problemática da vida dos excluídos por questões de ordem étnico-raciais, analisaremos aqui algumas produções literárias que estão ligadas de alguma forma a essa temática.

Faremos uma análise do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, que pode ser confrontado com textos canônicos da literatura brasileira como, por exemplo, entre outros, o conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, e do conto “Olhos d’Água”, integrante da coletânea homônima de contos da escritora contemporânea Conceição Evaristo. Este trabalho procura levantar questões sobre a autoria feminina negra em dois momentos históricos no cenário literário brasileiro.

### **Uma leitura de *Úrsula* em comparação com “Pai contra mãe”**

Vários textos canônicos do século XIX, ao tratarem do tema da escravidão, fizeram-no sob a perspectiva do elemento não pertencente à classe oprimida, simpatizante da causa abolicionista, visando à denúncia da mísera condição em que os negros se encontravam na sociedade brasileira. Tais obras, sem dúvida, foram muito importantes como denúncia das atrocidades operadas por esse sistema econômico do Brasil, mas ao lado delas muitas outras foram produzidas por autores afrodescendentes, por vezes com qualidade semelhante às dos autores consagrados, que não tiveram a oportunidade de terem seus textos publicados, por não fazerem parte do círculo intelectual do Brasil. Dentre tais autores, encontramos a escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, esquecida pela crítica por vários anos, muito provavelmente pelo fato apontado por ela própria no prólogo de seu romance *Úrsula* (1854). Segundo a autora, seu romance pouco vale, “por ser escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados” (REIS, 2009, p.13).

A escritora, talvez uma vanguardista, apresenta uma atuação incomum de luta contra a escravidão. Tal inovação se dá pelo simples fato de ser ela uma escritora afrodescendente que, diferentemente de muitos dos seus contemporâneos, assume essa condição e fala de um lugar social intermediário, já que não estudara na Europa, nem dominava outros idiomas, como a maioria dos escritores de seu tempo, tornados canônicos. A escritora apresenta o problema da escravidão em seus textos sob outra perspectiva, a do cativo e de seus descendentes.



Do ponto de vista formal, o romance *Úrsula*, que aqui será tratado, é um folhetim ultrarromântico, de enredo movimentado e com narrativas encaixadas em *flash-back*.

A história gira em torno do amor impossível entre Tancredo e Úrsula, atormentados pelo tio perverso da moça que quer desposá-la. Após a morte da mãe da jovem, para fugir do seu cruel tio, refugia-se num convento a fim de se preparar para o casamento, ajudada pelo noivo e pelo escravo liberto Túlio, amigo fiel do jovem apaixonado.

A trama acaba em tragédia, com o assassinato de Tancredo e de Túlio, pelo tio da moça, que enlouquece depois da morte de seu amado.


O tio, depois da morte de Úrsula, vitimada pela insânia, recolhe-se a um mosteiro, convertendo-se em padre, ficando lá até sua morte.

A originalidade do romance está no fato de os personagens africanos ou afrodescendentes, como é o caso de Túlio, mãe Susana e Antero, embora desempenhando papel secundário, serem extremamente importantes para a trama, o que não ocorria nos textos de sua época.

As atrocidades sofridas pelos negros, bem como sua própria história, no romance, eram reveladas por esses personagens, a partir de seu ponto de vista, o que revela “uma profunda fidelidade à história oculta da diáspora em nosso país” (DUARTE, in: REIS, 2004, p.267). É o que se pode comprovar pelo trecho a seguir em que a personagem mãe Susana fala sobre as condições a que os negros eram submetidos no transporte da África ao Brasil nos sujos porões dos navios negreiros: “É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos!” (REIS, 2009, p. 117).

Essa visão inovadora, portanto, nasce de uma “perspectiva outra, pela qual a escritora, irmanada aos cativos e a seus descendentes, expressa, pela via da ficção, seu pertencimento a este universo de cultura” (DUARTE, in: REIS, 2004, p.267).

O romance de Maria Firmina dos Reis, em comparação com outros de seu tempo, apresenta outra visão de um mesmo problema sob diferente perspectiva. Ao analisar o conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, por exemplo, percebe-se que o narrador apresenta uma pobre escrava grávida, descrita sem qualquer dignidade humana, apreendida por um homem branco, especializado em capturar escravos fugidos anunciados em jornal.



O sofrimento dos cativos nesse texto é tematizado a partir da visão de um narrador que enfatiza a irrelevância que a personagem apresenta no cenário social em que uns são mais desgraçados que outros. No texto, diferentemente dos personagens escravizados do romance *Úrsula*, a escrava grávida é um mero objeto da história, não um sujeito dela.

A grande diferença do texto de Maria Firmina em comparação a outros de seu tempo, é a relevância que ele dá ao negro, dando-lhe voz. Ele será o protagonista de sua própria história, não mais um objeto como sempre foi tratado na literatura canônica.


### **Uma leitura do conto “Olhos d’Água”**

Mergulhados na ideia de tratar de temas que envolvam a vida dos negros sem estar sistematicamente reforçando a imagem estereotipada que se formou ao longo dos séculos em que foram escravizados, temos a escritora Conceição Evaristo que, juntamente com outros autores afro-brasileiros, faz em suas obras um resgate da cultura e do sentimento dos negros com o objetivo romper com os silenciamentos e os preconceitos em relação à sua figura, sua história e sua cultura, tão comuns nas literaturas tradicionais.

Será objeto de análise o conto “Olhos d’água”, publicado no volume 28 dos *Cadernos Negros*, e no livro de contos da autora, cujo título é o mesmo do conto analisado neste trabalho.

No texto, questões que envolvem “a vida dos excluídos por razões de natureza étnico-racial” (FONSECA, 2006) são apresentadas. As personagens negras estão muito longe de serem comparadas às figuras “bestializadas” frequentemente retratadas nas obras literárias canônicas de nosso país. No ensaio de Gizelda Melo do Nascimento, “O negro como objeto e sujeito de uma escritura” (2006), a ensaísta apresenta dois tipos de inscrições literárias: a primeira, partindo da análise da representação do negro na literatura canônica brasileira, iniciando com Gregório de Matos, passando por Alencar e chegando a Machado de Assis. Na segunda, uma outra visão é apresentada. Desta vez, o negro passa de “figura escrita” a “figura inscrita”, pois analisa autores que tratam do tema do negro como sujeito e autor de sua escritura.

Esse é o caso do tratamento que Conceição Evaristo dá ao tema no conto a que nos referimos. Em “Olhos d’água”, a cor da pele das personagens é um mero detalhe que só percebemos quando a narradora-personagem faz referência ao cabelo da mãe, e quando faz referências às ancestrais africanas, todas mulheres.




(...) Da verruga que se perdia no meio da cabeleira crespa e bela...(...) se tornava uma grande boneca negra para as filhas. (...) E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com suas próprias mãos, palavras e sangue. (EVARISTO, 2005, p.32)

É interessante notar que, no conto em questão, temas ligados à vida do afrodescendente ganham mais visibilidade. Percebe-se nos textos de Conceição Evaristo o resgate das tradições de seus antepassados sendo sutilmente feito. A personagem narradora do conto, na sua busca pela cor dos olhos de sua mãe, procura sua real identidade, perdida na distância que foi obrigada a manter para ajudar na sobrevivência da família. Ao tentar lembrar a cor dos olhos de sua mãe, imediatamente vieram-lhe à mente as recordações de sua infância, época em que estava em maior contato com as tradições de seus antepassados. Ao empreender a viagem de volta à casa, na angustiante busca da resposta à pergunta, de que cor eram os olhos de sua mãe, de fato, está empreendendo uma viagem de autoconhecimento e de afirmação de sua identidade (ROUANET, 1993, p.7).

Somente quando está de volta à casa, ela finalmente descobre de que cor eram seus olhos. Não sabia de que cor eram porque sempre estiveram marejados pelo sofrimento. A volta à casa materna pode ser lida como uma metáfora do retorno às suas origens. Esse movimento reforça a ideia de que a narradora, embora tenha se distanciado de seu lar e de sua família, não consegue romper com os vínculos que a ligam ao passado: “E assim fiz. Voltei, aflita, mas satisfeita. Vivia a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos orixás deveria ser a descoberta da cor dos olhos de minha mãe. (EVARISTO, 2005, p.33). ”

Todo o processo de rememoração por que passa a personagem remete-se a um outro problema que também é tematizado no conto. Trata-se da exclusão vivida por grande parte da população brasileira e que é o motivo da umidade constante dos olhos da mãe. O cotidiano da família que enfrenta sérias dificuldades é denunciado na escrita de Conceição Evaristo de uma forma poética e da mesma forma poética é feito em seu conto o resgate do universo cultural trazido pelos antigos africanos.

### **Considerações finais**



No Brasil, as produções literárias feitas por negros ou por afrodescendentes, principalmente mulheres, circulam muito pouco no meio acadêmico, pois não há até hoje um reconhecimento de seu valor enquanto obra de arte. Essas publicações tratam não apenas de temas ligados às tradições de matriz africana no Brasil, mas de questões ligadas à exclusão vivida por um grande número de brasileiros. Talvez seja por isso que os autores cujos textos tratam de questões relacionadas à identidade e à cultura afro-brasileira não são reconhecidos e nem fazem parte do nosso cânone literário


A discussão a respeito da pertinência conceitual de uma literatura brasileira afrodescendente ganhou espaço nos meios acadêmicos nos últimos anos. O surgimento de uma literatura negra que tratasse de temas relacionados às questões vividas pelos afrodescendentes, como vimos, não é tão recente como se imaginava. A necessidade de se discutir sobre a literatura produzida por negros e que tematizasse os conflitos vividos por eles tornou-se inevitável, dando maior visibilidade às questões do grupo social a que pertence a maior parte da população brasileira (FONSECA, 2006).

Apesar da evidente necessidade de se abrir espaço para esse tipo de produção, o reconhecimento de seu valor como obra de arte e a sua figuração na lista de textos consagrados pelo cânone ainda é mais uma conquista a ser alcançada. O que se vê é que a produção literária dos escritores negros ou afro-brasileiros ainda permanece num circuito editorial alternativo.

A despeito de todos os movimentos conscientes ou inconscientes de apagamento das raízes africanas em nossa cultura, a resistência e a força desse traço cultural se fazem presentes e precisam ser preservadas. É o que se observa na força dos versos de Solano Trindade transcritos a seguir. O orgulho de pertencer a uma raça forte que, embora sofrida, resistiu e preservou-se apesar das contrariedades.

Sou Negro  
meus avós foram queimados  
pelo sol da África  
minh'alma recebeu o batismo dos  
tambores, atabaques, gonguês e agogôs  
(...)  
Na minh'alma ficou  
O samba  
O batuque  
O bamboleio  
E o desejo de libertação...  
Solano Trindade





É preciso valorizar os poetas e escritores que se debruçaram ou ainda se debruçam na tentativa de desfazer os estereótipos formados ao longo de cinco séculos, desafiando a produção canônica que reforçou a imagem distorcida e animalizada dos negros nesse país. É através das vozes desses escritores que a tese da inferioridade étnica vai ser de fato desfeita e a humanidade afrodescendente será então representada.

### **Referências**

DUARTE, Eduardo de Assis. “Úrsula, primeiro romance afro-brasileiro”, in: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.


FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Literatura Negra, Literatura Afro-Brasileira: Como responder à polêmica?” In: *Literatura Afro-Brasileira* / organização Florentina Souza, Maria Nazaré Lima. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

LOBO, Luiza. “Maria Firmina: pioneira no diário e no romance”. In: PADILHA, Laura Cavalcante (org.). *Anais do I Encontro de Professores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Niterói: Imprensa Universitária da UFF, 1995.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. “O negro como objeto e sujeito de uma escritura”. In: *Caderno Uniafro* / organização Lúcia Helena Oliveira Silva, Frederico Augusto Garcia Fernandes. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2006.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão no Brasil”, in: *Negras Imagens*. São Paulo: Estação Ciência, 1996.



SCARPELLI, Marli Fantini. “Machado de Assis: literatura e emancipação”, in: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (org.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

SILVEIRA, Oliveira. “Outra nega Fulô” in: *Cadernos negros: os melhores poemas* / organizador Quilomboje. São Paulo: Quilomboje, 1998.

**Sites:**

DUARTE, Eduardo de Assis. “Literatura e afro-descendência” in: [http://www.acaocomunitaria.org.br/discussoes\\_tematicas/literatura\\_e\\_afro\\_descendenci\\_a.pdf](http://www.acaocomunitaria.org.br/discussoes_tematicas/literatura_e_afro_descendenci_a.pdf), acesso em 01 de setembro de 2009.

LIMA, Jorge de. “Essa nega Fulô”, in: <http://www.revista.agulha.nom.br/jorge.html#inicio>, acesso em 01 de setembro de 2009.

TRINDADE, Solano. “Sou negro”, in: <http://www.quilombhoje.com.br/solano/solanotrindade.htm>, acesso em 01 de setembro de 2009.

[http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Pai\\_contra\\_mae\\_de\\_machado\\_de\\_assis.pdf](http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Pai_contra_mae_de_machado_de_assis.pdf)

## COMPARAÇÃO E CONTRAPOSIÇÃO DE CONCEITOS NO ROMANCE *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, DE CLARICE LISPECTOR

Nayara Cristina Marques (UNESP/IBILCE)<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho pretende contribuir para o entendimento dos conceitos de divino, natural e humano apresentados e desenvolvidos no romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Objetiva-se investigar como estes conceitos relacionam-se e contrapõem-se entre si. A fim de que sejam levantadas reflexões sobre os eixos temáticos citados, pretende-se estudar de que modo a intertextualidade com o texto bíblico, especialmente com o Velho Testamento, aparece no romance e quais são os efeitos de sentido que, em comparação com os conceitos abordados neste trabalho, aparecem na narrativa. Como embasamento teórico-crítico, nos basearemos nos estudos de Nunes (1995) e Olga de Sá (1993).

**Palavras-chave:** Clarice Lispector; *A paixão segundo G.H.*; divino; natural; humano.

### Introdução

A obra de Clarice Lispector impetra um permanente questionamento e dualidade entre o ser social e o ser natural, encarcerando o primeiro no limite das funções que cumpre socialmente ao mesmo tempo em que vê o segundo de forma positiva, já que o ser natural não está preso aos ritos sociais e culturais nos quais se encontra o ser-humano.


A partir de situações ordinárias da vida cotidiana vividas por personagens comuns, há o desencadeamento de reflexões e pensamentos apresentados na narrativa por meio do fluxo de consciência e da análise mental de modo a exibir em primeiro plano a subjetividade das personagens. Assim, os acontecimentos da história narrada passam pelo filtro subjetivo das personagens antes de chegarem ao leitor.

Por meio dessas situações ordinárias, as personagens são levadas a uma travessia que nas palavras de NUNES (1995) é caracterizada como “tormentosa” e é responsável pelo desencadeamento gradativo de reflexões e pensamentos sobre os mais diversos temas que afligem o ser-humano. Quando iniciados nessa travessia, suas personagens jamais regressam ao ponto de partida, de modo que a mudança sofrida se apresenta como irreversível.

Neste trabalho, estudaremos conceitos relacionados à natureza, ao divino e ao humano, conceitos estes que permeiam *A paixão segundo G.H.*, e que se relacionam ao mesmo tempo em que se contrastam para criar uma narrativa na qual estão evidentes conflitos subjetivos entre a personagem e a ordem social, a personagem e o meio em que

---

<sup>1</sup>Graduada em Letras (UNESP/IBILCE), Mestranda em Literatura Brasileira (UNESP/IBILCE). Contato: nayarine@hotmail.com.



vive e, por fim, a personagem contra ela mesma. Estudaremos também, de que modo, a narrativa clariciana, com textos religiosos como o Velho Testamento Bíblico, por exemplo. Vejamos como os conceitos e a intertextualidade aparecem no romance em estudo.


### ***A paixão segundo G.H.***

Publicado em 1964 pela Editora do Autor, *A paixão segundo G.H.* é o primeiro romance clariciano cuja narrativa é feita em primeira pessoa. Este narrador autodiegético também pode ser classificado como digressivo, pois retoma o que lhe aconteceu para contar e partilhar de sua experiência com o leitor. Vemos, portanto, que a relação entre narrador e leitor se dá logo no começo da narrativa, e é a partir desse pacto que o leitor faz com o narrador que somos levados a partilhar da experiência perturbadora vivida pela personagem protagonista.

A narradora-personagem em questão se trata de G.H., uma escultora que vive sozinha em seu apartamento. Ao longo do romance, a personagem é identificada apenas com as iniciais que foram gravadas em suas valises. Situada no topo da pirâmide social, já que seu apartamento está localizado na cobertura de um edifício, G.H. pode ser identificada como uma mulher burguesa que num dia ensolarado é obrigada a se confrontar com o mais íntimo de si, colocando em cheque suas crenças e ideologias ao ver-se desprovida de sua montagem humana. Tal confronto ocorre por meio de uma situação ordinária da vida cotidiana: o encontro de G.H. com uma barata.

A personagem, cuja empregada havia se demitido no dia anterior, decide limpar o quarto que outrora fora de Janair, sua antiga funcionária. Ao chegar ao referido cômodo, G.H. surpreende-se, pois, o local está incrivelmente limpo e todo iluminado pela luz do sol. Na parede do velho quarto de Janair, há duas figuras humanas que se assemelham a um homem, a uma mulher e um cachorro desenhados com o que a narradora julga ser carvão. As metáforas utilizadas para descrever o quarto que fora da empregada, espaço principal do romance, nos remetem a um deserto longínquo, árido e totalmente estrangeiro.

Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abria um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos. Ali, pelo oco criado, concentrava-se agora a reverberação das telhas, dos terraços de cimento, das antenas erectas de todos os edifícios vizinhos e do reflexo de mil vidraças de prédios. O quarto



parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento. Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada. Dessa impressão eu só percebia enquanto meu desagrado físico. (LISPECTOR, 2009, p. 37).

Nesse sentido, G.H. vê-se como forasteira dentro de seu próprio apartamento e, portanto, sente que aquele espaço destoava dos demais espaços ali construídos, organizados e pensados por ela própria. As figuras desenhadas na parede com um “traço excessivamente firme” (LISPECTOR, 2009, p. 38) e que mais se assemelhavam a uma escrita, um hieróglifo, reforçam a ideia de estranhamento e de surpresa em relação ao espaço: assim como G.H., Janair também era criadora e de certo modo, artista:

Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: era uma escrita. A lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui – de tal modo ela acabara de me excluir de minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação à minha moradia. A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário. (LISPECTOR, 2009, p. 39).

Algo naquele quarto ensolarado e seco havia fugido do controle de G.H., e a fim de reconhecer novamente o espaço e retomar o controle do local estrangeiro, a personagem protagonista decide lavar o quarto e tudo o que lá existia, incluindo o velho guarda-roupa, cuja madeira já se ressequia em gretas e farpas.

Entretanto, antes de iniciar a limpeza, G.H. decide abrir a porta do guarda-roupa e espiar seu interior, porém ao abri-lo, a personagem se depara com uma barata lenta e velha. Diante da figura grotesca, símbolo da repulsa humana, G.H. vê-se horrorizada e enojada e para fugir do bicho, fecha a porta do guarda-roupa e a imprensa entre o vão da porta do móvel. É esse encontro entre vida humana e vida primitiva que suscitará na personagem reflexões acerca dos mais diversos temas como o divino, o natural, o humano, o real, o primitivo, o cultural e o grotesco, entre outras questões que permeiam o pensamento humano. Para NUNES (1989), é a partir do encontro com a barata que G.H. conflita em seu íntimo sentimentos e concepções existenciais que até então a personagem

parecia ignorar, perdida na tranquilidade confortável da superfície e das ideias pré-concebidas de uma vida limpa e organizada:

Projetam-se diante dela, em figuras mutáveis, os contrastes inconciliáveis da existência – amor e ódio, ação e inação, violência e mansidão, crueldade e piedade, santidade e pecado, esperança e desespero, sanidade e loucura, salvação e danação, pureza e impureza, liberdade e servidão, o belo e o grotesco, o humano e o divino, o estado natural e o estado de graça, o sofrimento e a redenção, o inferno e o paraíso. (NUNES, 1989, p. 59).

Ao longo da narrativa nota-se a gradação com que G.H. despe-se da roupagem humana para chegar à desumanização, ou ao que também podemos denominar como imanência. Nesse sentido, G.H. faz o caminho inverso, uma travessia oposta ao desnudar-se de sua montagem social rumo ao natural e ao primitivo, representados pela figura da barata.


Acerca do enredo, tempo, espaço, personagem e narrador do romance clariciano, é importante assinalar que tais categorias não são delimitadas, de modo que as percepções dessas categorias da narrativa são diluídas. Vemos, em *A paixão segundo G.H.*, o alongamento da percepção do tempo e a ruptura do espaço com as barreiras físicas, já que o espaço passa a ser percebido como primitivo, sendo associado diversas vezes a um local árido e desértico:

[...] o romance subverte as noções tradicionais de enredo, espaço, tempo e personagens, pequenos e significativos “delitos” a partir dos quais resulta a percepção de que *A paixão segundo G.H.*, dilui a concepção de gênero. (FRONCKOWIAK, 1998, p. 69).

Nas palavras de Fronckowiak (1998), além das categorias de espaço, tempo, enredo, narrador e personagem, o gênero da literatura feita por Clarice Lispector não é delimitado, já que não se limitam às características pré-concebidas de gêneros específicos. A escrita de Lispector nos conduz a fronteiras de difícil superação, de modo que sua literatura está no limiar entre o verso poético e a prosa.

### **O humano e o natural**

Em relação à tortuosa experiência vivida por G.H., vale salientar, como já dissemos anteriormente, o desnudamento da roupagem humana da personagem e sua entrada ao o universo primitivo, natural. Nesse sentido, podemos dividir a narrativa em dois momentos: num primeiro momento, G.H. é a mulher burguesa, escultora,



conhedora de todos os ritos sociais; porém, num segundo momento, G.H. está despida de sua roupagem humana e de seus ritos sociais ao se aproximar da barata e se reconhecer no bicho que é comumente associado ao imundo e ao grotesco.


Nesse sentido, vemos que o encontro entre G.H. e a barata ilustra o encontro entre duas diferentes concepções de vida: a vida humana, regrada, organizada e permeada por ritos sociais e a vida natural, primitiva. Ao longo da narrativa algumas ideias são associadas ao conceito de humano, tais como: moral, beleza, forma, limpeza, organização e, principalmente, linguagem. Enquanto que, o primitivo e o natural apresentam-se do lado oposto das categorias associadas ao humano, já que a natureza não concebe categorias como moral ou imoral, belo ou feio, limpo ou sujo, organizado ou desorganizado.

Desse modo, antes do encontro com a barata, G.H. se autodenominava como uma escultora, que dá forma e organiza a matéria-prima natural e disforme. Além disso, no café-da-manhã do mesmo dia em que G.H. decide limpar o quarto da empregada, a escultora fazia bolinhas com o miolo do pão uma maneira de dar forma ao disforme, de organizar a realidade ao seu redor e conferir-lhe algum significado. Em contrapartida, a natureza é a matéria-prima das esculturas de G.H., é a massa disforme desprovida da ideia de organização, simetria ou beleza. A natureza resume-se a existir plena e intensamente sem precisar conceber significado racional, categorias ou juízos de valor.

O mundo não tem intenção de beleza, e isto antes me teria chocado: no mundo não existe nenhum plano estético, nem mesmo o plano estético da bondade, e isto antes me chocaria. A coisa é muito mais que isto. O Deus é maior que a bondade com sua beleza. (LISPECTOR, p. 160, 2009).

Vemos, a partir do excerto acima, que a surpresa da descoberta de que o mundo é desprovido de uma ideia de organização choca, desestabiliza e oferece uma maior dimensão e compreensão acerca das ideias pré-concebidas da personagem principal, que se vê desamparada perante a neutralidade da natureza:

Toda uma vida de atenção – há quinze séculos eu não lutava, há quinze séculos eu não matava, há quinze séculos eu não morria – toda uma vida de atenção acuada reunia-se agora em mim e batia como um sino mudo cujas vibrações eu não precisava ouvir, eu as reconhecia. Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza. (LISPECTOR, 2009, p. 52).



Ao adentrar no nível da natureza, G.H. vai da roupagem social à perda de ideias e conceitos humanos como o conceito de beleza, organização, forma, limpeza, moral e linguagem. Vale salientar que, nessa travessia contrária, a linguagem tem papel importante no que diz respeito ao desnudamento da roupagem humana.

A linguagem representa na literatura clariciana o céu, já que é por meio dela que temos acesso parcial ao real e é através dela que G.H. retoma sua experiência vivida para partilhá-la com seus leitores. Em contrapartida, a linguagem é também inferno, pois é um meio falho de dar acesso parcial aos fatos: só é possível ter acesso completo aos fatos quando os vivenciamos. Nesse sentido, a linguagem não consegue acessar totalmente a verdade já que é uma representação do vivido e não o vivido propriamente dito. Nesse sentido, G.H. ao regressar do silêncio natural e primitivo à linguagem, quando se organiza e narra o que lhe aconteceu, falha e desiste de sua experiência reveladora. Nesse sentido, a paixão: “não é só a experiência nauseante de ter comido a barata, engolir a barata, como protótipo da matéria prima do mundo, foi, sem dúvida, uma experiência vital. Narrá-la, porém, foi uma experiência limite.” (de SÁ, 1983, p. 80).


Do mesmo modo que G.H. caminha em direção ao silêncio, mas tem de regressar e organizar em forma de linguagem o real vivido para poder entendê-lo, vemos a desconstrução de uma divindade pré-concebida, baseada nos moldes sociais das religiões ocidentais e semelhante aos conceitos de humano, a uma ideia do divino associado à natureza e, portanto, desprovido de julgamentos e conceitos dualistas e separatistas. Observemos como isso se dá no romance.

### **O divino**

Ao longo da travessia de G.H. do humano ao natural, vemos que a própria concepção de divino muda no decorrer da narrativa. Num primeiro momento do romance, a ideia do divino está associada ao texto bíblico, mais precisamente ao Velho Testamento. O divino bíblico apresentado no início da narrativa é aquele que propõe dogmas e regras a serem seguidos, assemelhando-se à conduta humana. Abaixo vemos um excerto que apresenta intertextualidade com o texto bíblico, no qual há a ideia de um Deus que regula a atitude humana:

“Mas não comereis das impuras: quais são a águia, e o grifo, e o esmerilhão.” E nem a coruja, e nem o cisne, e nem o morcego, nem a cegonha, e todo o gênero de corvos. Eu estava sabendo que o animal





imundo da Bíblia é proibido porque imundo é a raiz – pois há coisas criadas e que nunca se enfeitaram e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. [...] (LISPECTOR, 2009, p. 71).

Num outro momento, a divindade associa-se ao próprio ato de desumanização ou imanência de G.H., que vê Deus como “O Deus”, com o artigo na frente do nome próprio, substantivando todas os seres existentes, para diferenciá-lo da divindade dogmática da Bíblia. “O Deus”, concebido por G.H. após o encontro com a barata, é a própria natureza, é o substantivo que denomina tudo o que existe e, portanto, passa a portar um caráter de neutralidade até então inconcebível para a G.H., quando ainda vestia sua roupagem humana.


Escuta sem susto e sem sofrimento: o neutro do Deus é tão grande e vital que eu, não aguentando a célula do Deus eu a tinha humanizado. Sei que é horrivelmente perigoso descobrir agora que o Deus tem a força do impessoal – porque sei, oh, eu sei que é como se isso significasse a destruição do pedido. (LISPECTOR, 2009, p. 148).

No excerto acima, vemos a presença do substantivo “pedido”, que, pode ser interpretado como a forma de relacionamento entre o homem e a divindade. Assim, o pedido a uma divindade neutra seria inviável, já que esse novo conceito de divindade não interfere na vida humana, não concebe categorias distintivas entre bom e mau, moral ou imoral, associando-se deste modo ao próprio conceito de natural e primitivo.

Vemos, por meio desse conceito de neutralidade, que há um rompimento com a noção da divindade judaico-cristã, de uma divindade que controla, que pune ou que premia os humanos, e que, além disso, nos consola com a promessa da vida após a morte. Assim, o Deus concebido por G.H. é perigoso e cruel, pois não oferece consolo ao não interferir no plano humano. Para VIEIRA (1987):

[...] a linguagem e a obra de C.L. refletem e respeitam a estética da narrativa bíblica, especialmente a retórica do Antigo Testamento, onde o poder concreto da palavra, a repetição de palavras chaves e de uma sintaxe evocativa, mais o elemento mítico, paradoxal e ilógico apresentam ao leitor um estilo sério, sagrado e espiritual, pleno de enigmas e perguntas. (VIEIRA, 1987, p. 83).

Vemos que há uma contraposição entre o humano e o divino. O humano está associado às ideias de organização, limpeza, moral, forma, linguagem, etc., enquanto que



o divino, após o encontro com a barata, passa a ser concebido como neutro, já que não regula a atitude humana e, tampouco interfere nela, estando mais próximo da natureza primitiva do que do homem dotado de roupagem social e cultural.

Os conceitos de divindade e intertextualidade com o texto bíblico apresentam-se no próprio título do romance, já que *A paixão segundo G.H.* refere-se à Paixão de Cristo. No estudo “A travessia do oposto”, Olga de Sá (1983), utiliza a denominação “paródia a sério”, para caracterizar as relações intertextuais presentes no romance. A personagem protagonista do livro passa por uma travessia, por uma provação: a passagem pelo deserto. E no ápice de sua travessia come da gosma branca da barata, ato que pode ser associado à própria comunhão. Nesse sentido, podemos comparar a figura da barata ao bode expiatório que se sacrifica para salvar G.H., fazendo com que ela tenha uma maior compreensão do mundo ao se desumanizar para sair de seu mundo humano e adentrar “o mundo”.

### **Conclusão**

G.H. sofre o processo inverso: passa do humano ao natural, do cultural ao primitivo e chega a sentir empatia e a reconhecer-se na própria barata. Ao se despirm de todas suas crenças e ideologias, G.H. concebe uma divindade que está dissociada do texto bíblico e mais próxima do mundo natural. Desse modo, a personagem-protagonista do romance vai da linguagem humana até o silêncio do deserto e do primitivo, representado pela figura da barata.

A partir do pacto que o leitor faz com a narradora, somos levados a partilhar a experiência tormentosa vivida pela personagem protagonista. Essas reflexões organizadas, contraditoriamente, por meio da linguagem, falha e humana, problematizam conceitos opostos de humano e natural, racional e irracional, humano e divino, dentre outros. Vemos que o divino associado ao texto bíblico é regulador da atitude humana sob o signo da cultura, porém, após a travessia ao natural cuja ausência de linguagem lhe é inerente, vemos que a figura divina, associada a Deus, relaciona-se agora com o impessoal, o neutro. O leitor é levado então a dar a mão à G.H. e a partilhar dessa experiência que a desumanizou e que a fez destituir-se de toda roupagem social para chegar ao núcleo, à raiz do mundo.



## Referências Bibliográficas

ADORNO, T. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: \_\_\_\_\_. Notas de Literatura I. São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 55-64.

BORELLI, O. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CANDIDO, A. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FLUSSER, V. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.


FRONCKOWIAK, A. O ato de narrar em *A paixão segundo G.H.* In: ZILBERMAN, R. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. São Paulo: Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, 1998.

LINS, A. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MILLIET, S. *Diário crítico*. v. II. São Paulo: Martins, 1981. \_\_\_\_\_. *Diário crítico*. v. III. São Paulo: Martins, 1981.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.



SÁ, O.. Paródia e Metafísica. In: LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Edição crítica. Coord. de Benedito Nunes. 2ª ed. Madrid – São Paulo: ALLCAXX – Scipione Cultural, 1997.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: \_\_\_\_\_. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 209-254.

TOSAUS ABADÍA, J. P. *La Biblia como literatura*. Editorial Verbo Divino, 1996.

VIEIRA, T. M. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: Maltese, 2000.

WALDMAN, B. *Clarice Lispector: A paixão segundo C.L.* São Paulo: Escuta, 1992.

# A NARRATIVA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA E A REPRESENTAÇÃO FEMININA: UMA BREVE ANÁLISE DA OBRA DE DULCE MARIA CARDOSO

Paula Renata Lucas Collares Ramis (UFPel)<sup>1</sup>

**Resumo:** A novíssima ficção portuguesa escrita por mulheres, obedecendo às lógicas de mercado, conquistou novos espaços e públicos de outros países. São diferentes autoras que delineiam estilos próprios e uma nova configuração do feminino. Neste trabalho, pretende-se abordar tais questões na obra da escritora Dulce Maria Cardoso a partir da construção de mulheres completamente desajustadas que rompem com as velhas imagens do feminino, consagradas por escritores de períodos anteriores.

**Palavras-chave:** Dulce Maria Cardoso; Portugal; Mulher.

Dulce Maria Cardoso inicia a sua produção literária em 2001 com a publicação do romance *Campo de Sangue*. Após vieram os romances: *Os Meus Sentimentos* (2005), *O Chão dos Pardais* (2009) e *O Retorno* (2011). A autora também possui duas antologias de contos e dois livros infantis. Já recebeu uma série de prêmios e teve a sua obra publicada em vários países. Foi a partir do romance *O Retorno* que a obra de Dulce Maria Cardoso passou a ser mais conhecida assim como recebeu maior interesse da imprensa e da crítica literária.

Cardoso é uma autora significativa no panorama português contemporâneo que - filiada a uma tradição – mantém uma relação dialógica com outros autores. Considera-se aqui as inovações temáticas, ideológicas e formais que marcaram a literatura portuguesa no último quartel do século XX. Fernando Pinto de Amaral, em *Literatura Portuguesa do século XX*, percebe-se nesses novos autores uma “vontade de contar histórias verossímeis e partilháveis com os leitores” (AMARAL, 2004, p.89) e talvez isso

possa constituir um dos traços mais significativos da nova geração de ficcionistas portugueses, e agora que entramos no terceiro milênio: mais cosmopolitas e por isso mesmo menos presos às questões ideológicas ou os grandes temas em torno da identidade nacional, que de um modo ou de outro preocupam a maioria das vozes que os antecederam, estes novos autores encontram-se já decididamente situados - até por motivos geracionais - numa nova perspectiva histórica segundo a qual as mudanças política de 1974 foram já absorvidas e integradas no quotidiano de um país dramático europeu, como é Portugal nos nossos dias (AMARAL, 2004, p.89).

---

<sup>1</sup>Graduada em Letras (UFPel), Mestre em Letras (FURG), Doutora em Letras (PUCRS). Bolsista PNPd (CAPES/UFPel). Contato: paulacollares123@hotmail.com.

Da mesma forma, considera-se que a obra de Cardoso tem grande importância em relação à ficção portuguesa produzida por mulheres, sobretudo pensando nas questões concernentes à mulher no novo contexto sociocultural. Ao subverter o *status quo*, desconstruindo as representações tantas vezes estereotipadas da mulher na literatura, suas personagens femininas contribuem para um projeto de emancipação das mulheres. Apesar de respeitar o posicionamento da autora, considero que as personagens femininas de seu universo diegético são, sem a menor dúvida, transgressoras em vários aspectos.

Ressalto que utilizo, como pressuposto para a leitura dos textos de Cardoso, o feminismo que “ (...) concebe o indivíduo como o lugar onde se encontram em conflito diferentes formas de subjetividade, advindas dos múltiplos discursos que compõem sua experiência” (SCHMIDT, 2000, p.34). Compartilho do pensamento que compreende a identidade, ou melhor, as múltiplas identidades construídas nas “ (...) relações existentes entre linguagem, subjetividade, organização social e poder (...)” (SCHMIDT, 2000, p.34). Sendo assim, o sujeito feminino sendo aquele que “desdobra-se em muitos que emergem de diferentes especificidades discursivas e diferentes conjunturas históricas, culturais e libidinais ” (SCHMIDT, 2000, p.47) sendo ele “(...) o lugar onde se encontram em conflito diferentes formas de subjetividade, advindas dos múltiplos discursos que compõem sua experiência” (SCHMIDT, 2000, p.34).

Destaco a importância da escrita de Dulce Maria Cardoso como afirmação e construção de uma literatura produzida por mulheres em Portugal. Sabemos que a história da literatura, especialmente a formação de um cânone literário, carrega fortemente um posicionamento masculino e que a arte traduz/recupera determinadas ideologias de opressão. Em Portugal, por questões históricas, culturais e políticas, houve certo apagamento da mulher como sujeito. Em 1960, José Cardoso Pires fez uma excelente análise da sociedade portuguesa a partir do século XVIII e traz à tona uma figura bastante peculiar – o marialva – aquela figura que mantém a ordem paternalista e defende a pertinência do passado. De acordo com Cardoso Pires, o marialvismo está muito presente na literatura portuguesa, através de “(...) alguns resíduos medievais que se conjugam na configuração de suas heroínas” (PIRES, 1960, p.151).

Observando um pouco mais, por exemplo, concebe-se que a representação da figura feminina em Garrett, em *Viagens na minha terra*, obedece a uma retórica romântica. A novela sentimental de Carlos e Joaquina segue os gostos do leitor da época e seus personagens simbolizam os valores do romantismo. Joaquina dos olhos verdes

estava em contato íntimo com a natureza até que Carlos reaparece, rompe com a harmonia, e causa a morte da personagem.

Analisando a obra de autor contemporâneo – Antônio Lobo Antunes – nota-se que a figura da mulher, na maioria dos romances, apresenta uma postura submissa. Como nos mostra a estudiosa Ana Paula Arnaut, a propósito, com raras exceções, nos romances de Lobo Antunes as mulheres estão sempre “reduzidas à condição de não-gente; mulheres vistas e tomadas como coisas ou como propriedade, a quem (quase) nunca é permitido o papel de sujeito (...)” (ARNAUT, 2012, p.60). Arnaut lista os adjetivos utilizados para caracterizar os dois gêneros. Enquanto o homem é descrito como “cruel, descuidado, desordeiro, determinado, dominante, duro, egoísta, (...) firme, forte, frio (...)”, a mulher é “dependente, emocional, faladora, feminina, fraca, gentil, influenciável, medrosa, sensível, sentimental, sexy, sonhadora, suave, submissa, supersticiosa” (ARNAUT, 2012, p.159).

Em relação à produção feminina em Portugal, sabe-se que, em virtude da ditadura (1926-1974), a emancipação social da mulher portuguesa é tardia. Por exemplo, o direito ao voto só foi ocorrer depois do 25 de Abril de 1974. Sem dúvida, esse contexto afetou a literatura de autoria feminina. Claro que no século XX, encontramos algumas mulheres que desafiaram a ordem estabelecida; para alguns estudiosos, a produção de literatura produzida por mulheres nesse século poder-se-ia ser dividida em três fases. A primeira, entre 1900-1950, com as escritoras Florbela Espanca, Judith Teixeira, Maria Lamas, Maria Archer, Irene Lisboa. A segunda, após os anos 50, com Agustina Bessa-Luís, Maria Judite de Carvalho, Ilse Losa, Fernanda Botelho. Já na década de 50, percebe-se uma literatura feminina que questiona a fronteira entre submissão e transgressão. E a terceira, anos 60-74, com Natália Correia, Maria Isabel Barreno, e, é claro, as “Três Marias”: Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Essa última fase é bastante revolucionária, trazendo à tona questões que até então eram “proibidas”.

Pós-25 de Abril de 1974, a sociedade portuguesa irá sofrer diversas transformações na ordem política, econômica e social; os textos narrativos irão discutir os valores impostos pela ditadura do Estado Novo assim como ocorrerá uma desconstrução do próprio romance tanto na forma quanto no conteúdo. Quarenta e três anos depois, considerando toda a história de silêncio imposto, acredito ser importante pensarmos nesse novo “cânone feminino”, principalmente, mostrando como a escrita dessas autoras é necessária para a construção de um discurso próprio. Sobretudo, percebendo como as autoras reduplicam, questionam ou ironizam as relações de gênero.

Em 1970, o teórico Alexandre Pinheiro Torres afirmou: “gostaria, porém, de um dia me poder referir a um livro onde a mulher surgisse política, econômica e espiritualmente como um fator de importância” (TORRES, 1976, p.182). Acredito que, de certa forma, o que Torres pretendia está sendo alcançado. Cada vez mais mulheres atingem uma projeção cultural, social e política. Em Portugal, há uma novíssima literatura produzida por mulheres que professam como as personagens femininas refletem as ideologias centradas na mulher. Muitos desses romances, produzidos no século XXI, estabelecem contrastes com as velhas imagens do feminino, consagradas por escritores de períodos anteriores.

O romance português do século XXI, independente de gênero, “tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrados em aspectos geográficos exteriores à realidade nacional (...)” (REAL, 2012, p.12). Atualmente os autores portugueses, obedecendo às lógicas de mercado, conquistaram novos espaços e públicos de outros países. São diferentes autores que delineiam estilos próprios. Em relação à produção feminina, “abandonando a antiga denúncia e a revolta militantes, expressas em *Novas Cartas Portuguesas* (Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno), (...) evidencia-se, no século XXI, um novo feminismo no romance português (...)” (REAL, p. 2012, p. 21).

A figura da mulher, ora representada como boa esposa, mãe zelosa ou como uma mulher libertina (a mulher “anjo” ou “demônio”), agora adquire uma nova configuração. Nessa comunicação, gostaria de discutir tais aspectos em dois romances de Cardoso: *Campo de Sangue* e *Os Meus Sentimentos*.

As heroínas do universo romanescos Cardoso traduzem uma angústia do típico sujeito fragmentado da pós-modernidade. Para Aguiar e Silva, “(...) o conceito de herói está estritamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade” (AGUIAR E SILVA, 1997, p.700). Destarte,

o romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato tipo balzaquiano, inteiriço, sólido nos seus contornos e fundamentos. Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um “eu” racionalmente configurado: o “eu” social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos “eus” profundos, vários e conflituantes (AGUIAR E SILVA, 1997, p.708).



É preciso considerar que as narrativas pós-modernas são reflexos do sujeito organizador do discurso que, inserido numa nova lógica cultural e social, encontra-se extremamente descentrado e fragmentado. Em seu romance de estreia, *Campo de Sangue*, temos a história de quatro mulheres que se encontram reunidas em uma sala. O leitor só saberá o motivo desse encontro ao longo da narrativa. A estrutura não segue a lógica tradicional. Há um narrador que conduz as histórias e apresenta as personagens, entretanto em alguns momentos é a própria voz das mulheres, com seus monólogos, que se interpelam no narrado.

O romance tem uma organização peculiar em relação ao tempo e ao espaço. O leitor só conhece a história a partir de fragmentos/flashs que recuperam os acontecimentos anteriores e que de certa forma elucidam a postura dessas mulheres. Contudo, não há nenhuma pretensão de se alcançar a verdade dos fatos. Cada discurso aponta para uma possibilidade de compreensão e o leitor é convidado a partilhar dos sentimentos dessas mulheres. Por isso, torna-se difícil preferir esta ou aquela personagem. Todas são igualmente culpadas e igualmente vítimas. Todas são protagonistas das suas histórias. “A verdade depende do ponto de vista” (CARDOSO, 2005b, p.104), como dirá Violeta, personagem do romance *Os Meus Sentimentos*. O binômio verdade x invenção ganha novos sentidos. Aliás, como mostra uma das personagens:

(...) é preciso inventar tudo muito bem para que a voz nunca lhe falhe, é um trabalho árduo fazer com que todos os factos coincidam, um trabalho minucioso que não admite erros (...)  
(...) é um caso perdido haverá maior manifestação de amor do que a de não confrontar o ser amado com uma verdade que não deseja (...)  
(CARDOSO, 2005a, p.163).

A ficção de Dulce Maria Cardoso tem um forte caráter intimista. No romance em questão, as quatro mulheres não desejavam estar naquele lugar. Elas encontram-se numa situação de não-integração, estão sozinhas e carregam o pesado fardo das suas memórias. São mulheres extremamente verossímeis, elas têm personalidades diferentes e estão cientes que não há possibilidade de um futuro feliz. Elas estão ali, pois conhecem um homem que está preso por ter cometido um assassinato e elas aguardam porque serão interrogadas. Sabemos que elas não compartilham de nenhuma solidariedade: “(...) se por acaso se encontrassem na rua não se cumprimentariam” (CARDOSO, 2005a, p.9). Estão em silêncio, perdidas em seus próprios pensamentos. Elas são: a mãe do homem, a ex-mulher, a senhoria (dona da pensão onde ele morava) e uma mulher mais jovem (uma

namorada) que está grávida. Eva é o nome da ex-mulher, na verdade, a única personagem nomeada. Essas mulheres não estão preocupadas com o futuro desse homem que aguarda o julgamento; sem sombra de dúvida, elas estão absortas em suas problemáticas. A crise que cada uma vivencia se revela na dificuldade em traduzir em discurso os seus sentimentos.

No romance, em vários momentos, percebe-se uma desconstrução em relação a padrões socialmente impostos. Exemplo, em relação ao arquétipo materno, culturalmente espera-se que a mãe seja aquela que traz conforto e proteção. Ledo engano, Jung, em *Arquétipos do inconsciente coletivo*, mostra-nos que a figura da mãe pode revelar a bondade mas há nela também um lado obscuro:

Seus atributos são o ‘maternal’: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal (JUNG, 2008, p.158).

Daryl Sharp, estudioso da obra de Jung, demonstra ao analisar o complexo materno que “(...) existe, de um lado, uma imagem coletiva de nutrição e segurança (a mãe positiva) e, de outro, a possessividade devoradora (a mãe negativa)” (SHARP, 1997, p.42-43). Em nossa sociedade sobrevive a ideia da mãe que cuida.

Em *Campo de Sangue*, expõe-se o lado obscuro dessa relação maternal. A mãe várias vezes é descrita com um terço na mão, contudo em nenhum momento é afirmado que ela está rezando pelo filho. A sua figura pode representar a decadência da família portuguesa, principalmente em relação à igreja católica: “(...) começa a rezar, pelo menos assim parece, a paz necessária para permanecer na sala” (CARDOSO, 2005a, p.10). A mãe carrega os preconceitos de uma sociedade conservadora e por isso não conseguiu aceitar a relação do filho com a primeira esposa (Eva) porque eles tiveram uma relação sexual antes do casamento: “(...) uma mulher que aceita um homem em casa só pode ser uma (...)” (CARDOSO, 2005a, p.78). A mãe nunca aceitou a presença de Eva, porém não se importava por receber o dinheiro da ex-mulher do filho: “(...) a voz da mãe, nunca gostei dela, e no entanto comeu com satisfação o bolo que tinha sido pago com o dinheiro de que sempre gostou de luxos (...)” (CARDOSO, 2005a, p.119).

Não há nenhuma relação de afeto entre a mãe e o filho: “Portavam-se como estranhos. Viam-se duas ou três vezes por ano em dias previamente marcados como este (...)” (CARDOSO, 2005a, p.90). Os dois apenas pareciam cumprir um protocolo: “(...) falavam-se por telefone muito raramente e apesar de se verem ou falarem tão pouco nunca inventaram qualquer desculpa, nunca se desculparam, conheciam-se o suficiente para saberem que não desejavam mais nada um no outro” (2005a, p.90). A narrativa expressa a decadência da instituição familiar e até mesmo da família de ordem patriarcal já que o pai havia abandonado a família.

Já que a relação mãe-filho faz parte de uma posição social de conveniência não há nenhum esforço para (re) estabelecer qualquer afeto: “(...) soube que nunca poderia parecer um filho dedicado porque era necessário que a mãe também se parecesse com uma mãe com saudades do filho (...)” (CARDOSO, 2005a, p.95). Sendo assim, a mãe não sente qualquer sentimento pelo neto que está na barriga da “rapariga bonita”. Assim como não quer ver o filho, ela só quer ir pra casa: “A mãe quer que o médico se despache, precisa ir para casa jantar os flocos de aveia enquanto vê televisão. Há muito tempo que a mãe quer é repetir todos os dias os mesmos gestos” (CARDOSO, 2005a, p.181).

A história das mulheres por muito tempo foi marcada pela ordem patriarcal; a figura da mulher estava relacionada ao universo doméstico, reservada somente a função de procriação e ao trabalho da casa. Em Dulce Maria Cardoso, assim como em outras autoras contemporâneas, observa-se uma ruptura com os padrões do passado elucidando as várias faces da mulher. Em *Campo de Sangue*, como já foi observado, há uma mudança na função maternal, mas também há uma mudança na relação da mulher consigo e com os homens. Por exemplo, percebe-se que a mulher, que antes era traída, agora também mantém relações extraconjugais.

A narrativa estudada explana uma tendência da literatura contemporânea ao instaurar a fragmentação do sujeito aludindo à carência da experiência interpessoal. Apesar do vazio instaurado, os sujeitos na pós-modernidade sentem a necessidade de sentirem-se preenchidos como nos mostra Giddens:

Desde suas primeiras origens, o amor romântico suscita a questão da intimidade. Ela é incompatível com a luxúria, não tanto porque o ser amado é idealizado – embora esta seja parte da história -, mas porque presume uma comunicação psíquica, um encontro de almas que tem um caráter reparador. O outro, seja quem for, preenche um vazio que o indivíduo sequer necessariamente reconhece – até que a relação de amor seja iniciada. E este vazio tem diretamente a ver com a auto-

identidade: em certo sentido, o indivíduo fragmentado torna-se inteiro (GIDDENS, 1993, p.56).

Diante disso, podemos observar a relação entre Eva e o homem. Eles foram casados e, após a separação, viviam como amantes. Eva quando era mais jovem morava na periferia, aliás, no mesmo bairro onde o homem morava. Sempre fora ambiciosa e juntou todo o dinheiro que conseguia para sair daquele lugar. No tempo em que esteve casada com o homem, ela era quem sustentava a casa – trabalhava durante o dia no hospital e à noite atendia a domicílio enquanto ele ficava em casa sem fazer nada: “(...) podia ter feito o jantar, ter escrito amo-te no armário da casa de banho, ter comprado um ramo de flores, podia ter feito tantas coisas que aliviassem o cansaço de Eva, que a compensassem da má escolha, mas deixava-se sempre ficar a ver televisão (...)” (CARDOSO, 2005a, p.165). Eva engravidou mas perdeu o bebê e de repente conheceu o “homem mais prático do mundo”. Eva pediu o divórcio, contudo continuou mantendo financeiramente o ex-marido: “Portavam-se como amantes (...) fingiam surpresa quando se viam para que aos olhos dos outros o encontro parecesse casual (...)” (CARDOSO, 2005a, p.15).

Em vários momentos, pensamos que Eva é vítima desse relacionamento abusivo, todavia é preciso pensar que ela estranhamente precisava desse homem para se sentir “inteira”. A personagem faz um esforço para tentar acreditar que eles de fato foram felizes em determinado momento:

(...) mas a verdade muda, não foram felizes depois dessa noite mas Eva convenceu-se que sim, fomos felizes nos primeiros tempos, afirmava, e é só nisso que quer acreditar, às vezes desculpa-se, a felicidade nunca é o que significa, fomos felizes só que a felicidade não se descreve, não se toca, não se vê, claro que se esquece dos pequenos gestos em que a felicidade tem por hábito denunciar-se, flores compradas num sábado de manhã, (...) nunca fizeram isso, não foram felizes nem na pequena medida...Eva esforçou-se muito em tudo, trabalhava de noite e dia...ele andou por muitos empregos mas a maior parte do tempo esteve em casa (...) (CARDOSO, 2005a, p.164)

Bauman, em *Amor líquido*: Sobre a fragilidade dos laços humanos, analisa as relações interpessoais a partir de uma reflexão sobre a nossa sociedade consumista. Vivemos num mundo em que se “(...) favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exigem esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro”

(BAUMAN, 2004, p.21). Bauman estabelece paralelo entre desejo x amor – o primeiro é a:

vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar. O desejo não precisa ser instigado por nada mais do que a presença da alteridade. (...) O desejo é um impulso que incita a despir a alteridade dessa diferença; portanto, desempoderará [disempower]. Provar, explorar, tornar familiar e domesticar. Disso a alteridade emergiria como ferrão da tentação arrancado e partido – quer dizer (...) (BAUMAN, 2004, p.23-24).

O desejo traz uma breve sensação de alegria que se dissolve “(...) tão logo se conclua a tarefa” (BAUMAN, 2004, p.24). Já o amor “é a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado. Um impulso centrífugo, ao contrário do centrípeto desejo. Um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que ‘está lá fora’” (BAUMAN, 2004, p.24). Amar é doar-se ao ser amado, é “(...) estar a serviço, colocar-se à disposição, aguardar a ordem” (BAUMAN, 2004, p.24). O desejo de possuir pode ter feito a personagem Eva tornar-se amante do homem e manter tal dependência. Na verdade, ela quer ser importante para ele e faz questão dessa posição que se mantém financeiramente: “Eva repreendeu-o, nunca deixava que ele pagasse. Ele deveria ficar incomodado por Eva o sustentar, mas em vez disso ficava satisfeito” (CARDOSO, 2005a, p.19).

Ela não aceita a traição, principalmente por ela não ter sido informada. Resolve dar um fim na relação e seguir a vida com o marido. Mais uma vez, notamos aqui o desejo de possuir e não o amor já que a personagem, para sentir-se melhor, pensa em trocar os cortinados da casa:

(...) Eva fez companhia ao marido como se fosse uma noite igual às outras, provou o digestivo, acendeu um cigarro, o marido passou-lhe as mãos pelas nádegas, não o achava grosseiro, também se entendiam bem no desejo pouco polido, na carne que se satisfazia a carne, Eva deixou-se ficar na poltrona a ler uma revista de decoração, talvez mudasse os cortinados, estava maçada das flores, talvez mudasse os cortinados para um padrão liso, o marido fazia contas, Eva decidiu que mudaria os cortinados da casa toda (CARDOSO, 2005a, p.214)

Bauman, no artigo “Sobre a dificuldade de amar o próximo” a partir Anthony Giddens, mostra que as pessoas se relacionam pelo o que cada um pode ganhar (BAUMAN, 2004, p.111). Sobre essa ótica, Eva, quando deixa de ganhar algo em troca, sente-se livre: “(...) estava agradecida por ele a ter libertado daquele amor tão exagerado, quase uma doença, sentia-se bem (...) estava curada, ele tinha-a traído, tinha quebrado o acordo (...)” (CARDOSO, 2005a, p.214).

Nesse livro, nota-se que as personagens buscam encontrar-se no Outro mesmo que esse encontro esteja fadado ao fracasso e a desilusão. O mesmo acontece no romance *Os Meus Sentimentos*. Violeta, assim como as mulheres de *O Campo de Sangue*, vive em uma sociedade de “máscaras” e extremamente decadente. A personagem, que tem nome de flor e de cor, não teve uma vida nada sublime. Violeta narra a sua própria trajetória após sofrer um acidente em uma noite de temporal. Na posição em que se encontra “(...) de cabeça para baixo, suspensa pelo cinto de segurança (...)” (CARDOSO, 2005b, p.9), irá recordar os acontecimentos que antecederam o acidente, especialmente a casa dos pais que foi vendida e a fracassada relação com a filha. A autora utiliza, como procedimento narrativo, o fluxo de consciência. Estamos diante do livre fluir da consciência de Violeta intercalando monólogos com excertos de diálogos – através do discurso direto e indireto livre - misturando tempos e discursos alheios.

Violeta deseja conhecer o amor: “ (...) conheço o amor de ouvir falar” (CARDOSO, 2005b, p.42). Violeta não gosta do seu corpo, sente-se gorda – “uma mostrenga”. Na adolescência, ela ia ao cinema e lá apalpava o sexo dos garotos e deixava-se ser tocada. Já adulta, tornou-se uma “ (...) mendiga ávida de qualquer migalha (...)” (CARDOSO, 2005b, p.32), Violeta na beira das estradas procura por homens a quem ela nem falava o seu nome. Há uma cena fortíssima na qual Violeta está no banheiro sujo, desejando ser beijada e acima de tudo sentir o amor:

(...) peço que me beije, o meu último desejo, um beijo longo que me adormeça, um beijo que não me deixe sentir as mãos que me estrangulam, (...) saboreio-lhe a boca, passo a minha língua pelos dentes dele, um a um até que encontro um dente podre que sabe mal, deixo-me ficar no sabor da podridão (...) (CARDOSO, 2005b, p.40).

(...) ofereço-lhe a outra mama, uma cria ainda cega a alimentar-se, está esfomeado, deixo-me escorregar pela parede, estou nua, um corpo à espera do fim, deito-me no chão sujo da casa de banho, puxo-o, peço, mata-me o desejo que em mim cresce com a mesma força, ainda com mais força com que as ervas crescem nos baldios (CARDOSO, 2005b, p.41).

“A compaixão é a única coisa que podemos oferecer aos outros” (CARDOSO, 2005b, p.259) – afirma Violeta. Compaixão que ela não sentiu nem por si mesma e mesmo quando parece que experimentou a alheia foi na ocasião do enterro da mãe. Ou seja, em uma situação na qual as pessoas apenas executavam um protocolo: “(...) as minhas condolências, ainda era muito nova, os meus pêsames, vamos sentir a falta dela, não

merecia ir tão cedo, coitadinha, ninguém ouve realmente o que diz, o que é dito (...)” (CARDOSO, 2005b, p.259).

Dulce Maria Cardoso, com seus textos perturbadores, discute a condição feminina frente à dominação masculina. Pensar na produção dessa autora é acima de tudo perceber como as mulheres são constituídas e de onde provem os seus discursos. Foucault, em *Arqueologia do saber*, publicado em 1968, desloca a legitimação do discurso das grandes continuidades do pensamento, que se colocaram durante tanto tempo como “manifestações maciças e homogêneas de um espírito ou de uma mentalidade coletiva (...)” (FOUCAULT, 1997, p.4) para estudar os conceitos de descontinuidade, de ruptura, de limiar, de série e de transformação. O grande problema que se coloca não é mais saber o caminho das continuidades e como um projeto se manteve e se constituiu, “(...) o problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos (...)” (FOUCAULT, 1997, p.6).

É importante deixar claro que, apesar do corpus analisado contemplar romances escritos por mulheres, não há a intenção de distinguir autoria feminina e autoria masculina, já que é possível encontrarmos um discurso antifalocêntrico em textos produzidos tanto por homens quanto por mulheres. Temos, como exemplo, as personagens de José Saramago que são mulheres fortes que fogem dos estereótipos tanto tempo enraizados na literatura. Entretanto, considerando toda a história de silêncio imposto, acredito ser importante pensarmos nesse novo “cânone feminino”.

Como afirma Isabel Allegro Magalhães, em *O sexo dos textos*, “aparentemente só os autores têm sexo, os textos não”. Entretanto, é preciso considerar que “(...) os textos, afinal, expressam a diversos níveis essa inegável diferença – antropológica, histórica e cultural – que existe entre a maneira de estar no mundo própria dos homens e própria das mulheres” (MAGALHÃES, 1995, p.9).

## **Referências**

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. O romance: História e sistema de um gênero literário. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1997, p.671-786.
- AMARAL, Fernando Pinto do. “Narrativa”. In: MARTINHO, Fernando J. B. (Org.). *Literatura Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Instituto Camões, 2004.

- ARNAUT, Ana Paula. *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (In)variantes do feminino*. Lisboa: Texto Editores, 2012.
- BAUMAN, Zigmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zorge Zahar Editor, 2004.
- CARDOSO, Dulce Maria. *Campo de Sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. \_\_\_\_\_ . *Os Meus Sentimentos*. Lisboa: ASA 2005b.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Martin Claret, 2003
- GUIDDENS, Antony. “O amor romântico e outras ligações”. In: GUIDDENS, Antony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- JUNG, CG. *Aspectos do arquétipo materno*. In: *Arquétipo do inconsciente coletivo*. O.C. 9,1. São Paulo: Vozes, 2008.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo nos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina*. Lisboa: Caminho, 1995.
- PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva*. Lisboa: Moraes editores, 1973.
- SCHMIDT, Simone Pereira. “Revendo a teoria”. In: \_\_\_\_\_. *Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- SHARP, Daryl. *Léxico junguiano: dicionário de termos e conceitos*. Trad. Raul Milanez. São Paulo: Cultrix, 1997.



# A MULHER E A BUSCA DO EU, EM UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES

Priscila Nogueira Branco (UFRJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Em seu livro *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Clarice Lispector traça o caminho e a viagem de uma mulher, Lóri, em busca de sua identidade. Para que essa descoberta seja possível, ela precisa começar a “ser” além da dor. A mulher passa a ser agente de suas próprias escolhas, mesmo que esse seja um processo difícil que envolve um pouco ainda da mulher antiga em conflito com a mulher nova, moderna. Seu encontro com o outro, Ulisses, também se apresenta como questão fundamental do desabrochar de seu “eu”.

**Palavras-chave:** Mulher; Identidade; Alteridade; Dor

## Introdução

Este ensaio tem como intuito fazer uma leitura do livro *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector, dando luz à questão da mulher e a busca por sua identidade, dentro de uma perspectiva moderna. Logo, a mulher enquanto sujeito aprendiz de seus caminhos e dos seus próprios prazeres.

Na primeira parte, tratarei de como Clarice constrói uma nova mulher, a partir da desconstrução do mito de Ulisses, presente na obra de Homero, *A Odisseia*, relacionando também com o mito de Eros e Psiqué. A mulher, no mito invertido de Clarice, é quem faz a viagem. Não espera em casa, passiva, pelo retorno de seu marido, o que demonstra que a mulher pode ser a dona de seus próprios rumos.

A segunda parte mostra como a mulher constrói o que se é apenas através da dor. Dor essa que nos é imposta desde que nascemos, apenas por sermos mulheres dentro desta sociedade patriarcal que privilegia os homens. A resignação, a serventia e a submissão que nos são tão ensinadas ainda permanecem, mesmo com a inserção da mulher no mercado de trabalho.

Por fim, o último ponto é sobre o caminho que a mulher percorre a fim de encontrar quem se é e pelo seu direito de ter prazer, e não dor. Os conflitos pelos quais a mulher passa para seguir essa estrada e poder arrancar todas suas máscaras sem arrependimentos. Ao arrancar a “persona” de que se veste, é possível alcançar sua identidade, seu “eu”, através do “outro”, passando a ser sujeito de si mesma.

## I - A Inversão do Mito e a Nova Mulher

O livro de Clarice não tem um enredo concreto, mas um fluxo de pensamentos que ora são do narrador ora da personagem principal, Loreley ou Lóri. Os pensamentos de Lóri se

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Brasileira (UFRJ). Contato: priscilanbranco@gmail.com

misturam à narrativa, que não se preocupa em determinar tempo ou espaço, mas gerar laços e teias de sensações da personagem, através de uma linguagem viva e poética. Como a água, tantas vezes invocada nesse livro, a trama flui, sem apresentar um início ou fim determinados.

Lóri é uma mulher, uma professora primária, que se relaciona de uma forma emocional e psicológica com Ulisses, um professor de filosofia universitário, ligado à razão e ao conhecimento. O livro inteiro é uma espera incansável de “Ulisses” pela chegada de Lóri, pronta para “ser” e mergulhar no prazer.

No mito grego, personagem de *Odisséia* de Homero, Ulisses deixa sua mulher, Penélope, em casa e vai seguir sua viagem. De acordo com Teresinha Zimbrão (2008, p.29), no canto XII, Ulisses precisa resistir ao canto das sereias, seres maravilhosos e sedutores, e se amarra no mastro do navio. Esse mastro representa a razão e o amor que tem por sua esposa que está em casa, um amor humano e não animal. Porém, não deixa de escutar a voz sedutora das sereias, como se se colocasse numa corda bamba no abismo.

Em *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres*, é Lóri que faz a viagem. Nunca temos uma mulher à frente das epopéias e de seus grandes feitos históricos e heróicos. A mulher sempre espera em casa, passiva, ou é a razão de guerras, pelo simples fato de ser “mulher”, com seus atrativos físicos. Aqui, a tarefa de Lóri é de desconstruir esse papel social da mulher passiva, mascarada, de espera, mesmo que ela esteja lutando justamente contra isso dentro de si mesma:

Lóri se perfumava e essa era uma das suas imitações do mundo, ela que tando procurava aprender a vida – com o perfume, de algum modo intensificava o que quer que ela era [...] perfumar-se era uma sabedoria instintiva, vinda de milênios de mulheres aparentemente passivas aprendendo [...] (UALP, p.24)<sup>2</sup>

Como podemos observar na citação acima, a mulher não tem seu cheiro próprio. Ela não consegue “ser”, ter sua própria essência. Não, ela é uma imitação do mundo, imitação de sensações, de cheiros. Por outro lado, o homem tem cheiro de homem e, pelo fato de conseguir “ser”, afirma sua superioridade:

Ela, que reconhecia com gratidão a superioridade geral dos homens que tinham cheiro de homens e não de perfume, e reconhecia com irritação que na verdade esses pensamentos que ela chamava de agudos ou sensatos já

---

<sup>2</sup> Usarei a abreviação UALP para referir-me ao livro *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector, edição de 1990.

eram resultado de sua convivência com Ulisses. [...] ser era uma dor? [...] (UALP, p. 28)<sup>3</sup>

Fazer essa viagem significa que Lóri está buscando seu próprio perfume. Não é uma aprendizagem passiva, como a das mulheres que cita, mas ativa, sujeito se si mesma. O papel de Ulisses torna-se o de Penélope: esperar; e também o de “Loreley”, nome de uma <sup>4</sup>sereia: seduzir. É Lóri que precisa continuar a viagem e é ela também que é seduzida.

Ao ser comparada por Ulisses a uma sereia, também podemos comparar Lóri a Afrodite, divindade relacionada à beleza e ao amor carnal. A todo momento Lóri tenta seduzir Ulisses, seja através de suas roupas ou de sua própria sensualidade, mas ele resiste e afirma que a espera é necessária. Como podemos ver a seguir, ao negar-se a ter uma relação meramente sexual com Lóri, é porque prefere agarrar-se a razão e aguardar uma relação diferente, uma relação amorosa que não seja meramente física:

Na interpretação de Junito Brandão, as sereias são formas personalizadas das forças afrodisíacas e resistir a elas equivale a resistir à Afrodite, a deusa do amor, entendendo-se então o amor, como mera satisfação dos instintos. Afrodite é conhecida por sua promiscuidade, teve diversos amantes divinos e humanos. É a deusa prostituta, da sexualidade primitiva, do desejo ainda não humanizado. (2005, apud SILVA, 2008, p. 30)

Fica claro que é esse o tipo de relação que Lóri costuma ter. Com seus cinco amantes passados, ao usar a máscara da maquiagem para se transformar e com a sensação de “fêmea rejeitada”, além de todo medo que apresenta de ter algo com Ulisses para além dessa relação física, o medo de uma entrega. Sua busca passa a ser um encontrar-se no outro sem a anulação de si mesma:

No entanto era o seu pavor de uma possível intimidade de alma com Ulisses o que a deixava irritada com ele. Estaria na verdade lutando contra a sua própria vontade intensa de aproximar-se do impossível de outro ser humano? [...] parecia-lhe no entanto que ela dificultava a missão de ambos. (UALP, p. 49)

Ulisses quer, através do aprendizado, que Lóri transforme seu desejo animal em amor puramente humano. Quer que ela abandone a “persona” a fim de que possa enfim “ser” sem dor e livre. “Persona” essa que sua condição de ser mulher a impôs, de seguir os padrões e levar a vida imposta pela sociedade. A partir da interpretação realizada por Teresinha Zimbrão,

---

podemos também trazer à tona o mito de Eros e Psiqué, em que, através da separação dos dois, surge um amor de fato consciente e psicológico, diferente do amor carnal e animal que Eros possuía por sua mãe, Afrodite. É necessário que Lóri se afaste de Ulisses, que o encontro entre os dois não signifique para a mulher a anulação de si mesma, mas sim um crescimento do “eu” através do outro:

A transformação do amor-instinto em amor humano estaria representada no mito de Eros e Psiqué, que narra o confronto entre a deusa do amor Afrodite e a amante humana do seu filho Eros, a princesa Psiqué. Segundo Junito Brandão, o mito sugere que acima do princípio do amor material de Afrodite, deusa da atração mútua entre os opostos, eleva-se o princípio do amor de Psiqué, que a essa atração associaria conhecimento, crescimento da consciência e desenvolvimento psíquico. (2005, apud SILVA, 2008, p. 31)

Lóri só poderá amar Ulisses quando tiver seu próprio cheiro, quando arrancar do seu rosto a “persona” que a esconde. Não, não basta apenas reconhecer-se no seu corpo de mulher que, pelo simples fato de ter curvas próprias, a transforma em algo que ainda não é. É necessário “ser”, pois “A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano”. No caso de Lóri, era necessário que a mulher se tornasse humana, possibilidade vinda apenas com o surgimento de uma nova mulher independente não só financeiramente, mas também emocionalmente de qualquer amarra do homem.

## **II – “Ser” através da dor**

Vivemos em uma sociedade que impõe uma série de restrições às mulheres. Desde que nascemos, vemo-nos presas perante os olhares de julgamento dos familiares. Depois na escola somos limitadas, nas ruas vivemos com medo, nos relacionamentos somos ensinadas a fingir sermos quem não somos para agradar o outro, a esquecermos de nós mesmas pela família, a doarmos cada mínima gota de nosso sangue pelo bem estar dos filhos e do marido, não importa o que aconteça.

Sim, só aprendemos a “ser” através da dor. Isso pode ser considerado “ser”? É um estar vivo no mundo de forma dolorosa, de forma a tornar-se sempre sombra e nunca agente dos próprios passos. É assim que Lóri se sente, morta para qualquer vivência através do prazer e um completo instrumento do “ser mulher”:

- Meu mistério é simples: eu não sei como estar viva.
- É que você só sabe, ou só sabia, estar viva através da dor.
- É.
- E não sabe como estar viva através do prazer? (UALP, p. 105)

Esse estar vivo no mundo através da dor nada mais é do que reconhecer sua condição apenas como mulher. É olhar-se no espelho e achar-se bonita apenas pelo fato de ser desse gênero. É um fingimento existencial, em que até mesmo no reflexo não se reconhece, pois a máscara que usa é mais forte que a sua própria imagem, que já não parece existir de tão vaga e distante.

A origem da dor de Lóri vem do ventre, de seu útero. Sua condição biológica, o fato de ter nascido mulher (sexo), já foi o bastante para carregar consigo essa dor. Ao longo da vida, como dizia Simone de Beauvoir, “torna-se mulher” (gênero), mas há a possível escolha de calar-se e aceitar, resignada, esse sofrimento ou deixar morrer essa máscara, em pleno dia, de forma clara e consciente, para que nasça a primavera, que é a busca de Lóri por quem ela realmente é, liberta da dor:

então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo[...] – veio afinal o grande choro seco, choro mudo sem som algum até para ela mesma. [...] (UALP, p. 20)

Como qualquer mulher moderna, Lóri é cheia de contradições, o que mostra o quanto ainda há da “mulher antiga” em si, as mulheres comuns que eram obrigadas a ser donas de casa e importar-se apenas com a vida do marido, presas ao lar, e a nova mulher, na verdade, o ser humano que busca ser, que é a representação da mulher que não é uma sombra do homem, que consegue se manter e criar seu próprio mundo. Alexandra Kollontai cita em seu livro *A Nova Mulher e a Moral Sexual* exatamente um enquadramento para o conflito que Lóri vive:

A literatura contemporânea é rica, sobretudo, em figuras de mulheres do tipo transitório. É rica em heroínas que têm simultaneamente as características da mulher antiga e da mulher nova. [...] Os sentimentos atávicos perturbam e debilitam as novas sensações. As velhas concepções da vida prendem ainda o espírito da mulher que busca sua libertação. O antigo e o novo se encontram em continua hostilidade na alma da mulher. Logo, as heroínas contemporâneas têm que lutar contra um inimigo que apresenta duas frentes: o mundo exterior e suas próprias tendências, herdadas de suas mães e avós. (KOLLONTAI, 2005, p.25)

Não à toa, o livro de Clarice começa com uma vírgula e termina com dois pontos. Quem somos é também parte dessa busca infinita, que não cessa. No caso de Lóri, mostra como se transforma, como há em si ainda uma herança da mulher antiga, que permanece antes da

vírgula e continua no desenrolar da trama. Também há muito ainda a ser dito e a ser tomado, é tanta coisa que um ponto final não poderia ser o limite.

Ao começar o livro com o subtítulo *A Origem da Primavera ou A morte Necessária em Pleno Dia*, Clarice iguala dois pontos opostos, usando a conjunção “ou”: a origem e a morte. É como se as duas coisas fizessem parte uma da outra, como num círculo vicioso, num eterno retorno. Lóri, ao morrer em sua antiguidade, nasce novamente, numa primavera. Mas as primaveras se repetem todo ano, e sempre em uma nova primavera há resquícios da antiga. E se morre de dia, pois é necessário que se esteja consciente do que está se tornando. No caso de Lóri, uma nova mulher, liberta da dor.

### III – Encontrar-se no “Outro”

Para Lóri conseguir se tornar um “ser-humano”, conseguir “ser” sem a necessidade da dor, é necessário adentrar um caminho contínuo em busca de si mesma, com coragem para enfrentar as pedras e ferocidades que vai encontrar. Pois, ao abandonar a dor, com quem tanto conviveu por sua vida inteira, pode sentir-se perdida por se ver sem nada, num silêncio absoluto:

O que acontecia na verdade com Lóri é que, por alguma decisão tão profunda que os motivos lhe escapavam – ela havia por medo cortado a dor. Só com Ulisses viera a aprender que não se podia cortar a dor – senão se sofria o tempo todo [...] Sem a dor, ficara sem nada, perdida no seu próprio mundo e no alheio sem forma de contato. (UALP, p. 48)

Existir, por si só, é angustiante. O próprio Ulisses admite que viver é uma tragédia. Por isso temos tanta fome em “ser”, em sentir algo que preencha nossos silêncios para que se criem mais silêncios logo após. Como as mulheres estão acostumadas a “ser” através da dor, quando encontram um parceiro ou amante, tendem a perder-se dentro dele. Não um perder-se para encontrar-se, um perder-se para não-ser e diluir cada fragmento seu dentro da rocha sólida que é o homem:

- Eu sempre tive que lutar contra a minha tendência a ser serva de um homem, disse Lóri, tanto eu admirava o homem em contraste com a mulher. No homem eu sinto a coragem de se estar vivo. Enquanto eu, mulher, sou um pouco mais requintada e por isso mesmo mais fraca – você é primitivo e direto. (UALP, p.176)

Isso não é prazer. Não-ser é de uma dor terrível, ainda mais quando se é nada mais que uma sombra do outro. Lóri, por estar afastada do que se é e vestir uma máscara, não se deixava aproximar de nenhum homem, a não ser pela mera relação física e animal, em que

não se questiona quem é quem à luz de sentimentos ou razões. Ao mesmo tempo que se protege, também se ataca.

Ao proteger-se desse contato mais íntimo, isolava-se. Uma defesa que tomou para si enquanto mulher. Porém, não é possível que sejamos sem o “outro”. Como já disse Rimbaud (1991, p. 120), “Eu é um outro”, pois só podemos ser a partir do que somos e do que não somos, do que o outro é, a partir do que escutamos e também a partir do silêncio que também é ruído.

Nesta conhecida frase de Rimbaud em sua carta a Izambard, a relação com o outro vem a partir da possibilidade de “ser”. Conseguimos construir-nos a partir da relação com o que não somos e também com o nosso “vir a ser” outra coisa. Isso só é possível – essa metaformose – a partir do encontro do “eu”, que Lóri ainda não encontrou. Por outro lado, ao vestir a “persona” de mulher, Lóri se transforma completamente em “Outro”, porém com a completa ausência do “eu”, como podemos observar em um trecho de Simone de Beauvoir:

Aos olhos dos homens — e da legião de mulheres que vêem por esses olhos — não basta ter um corpo de mulher, nem assumir como amante, como mãe, a função de fêmea para ser "uma mulher de verdade"; através da sexualidade e da maternidade, o sujeito pode reivindicar sua autonomia; "a verdadeira mulher" é a que se aceita como Outro. Há na atitude dos homens de hoje uma duplicidade que cria na mulher um dilaceramento doloroso; eles aceitam em grande medida que a mulher seja um semelhante, uma igual; e, no entanto, continuam a exigir que ela permaneça o inessencial; para ela, esses dois destinos não são conciliáveis; ela hesita entre um e outro sem se adaptar exatamente a nenhum e daí sua falta de equilíbrio. (BEAUVOIR, p. 308, 1970)

Este “Outro” a que se refere Simone de Beauvoir é o “Outro” objeto, a que se submete a mulher. O homem, por outro lado, é sujeito e faz uso desse “Outro” para se encontrar. Rimbaud, ao afirmar que “Eu é um outro”, se coloca como sujeito e também como objeto desse processo de busca de identidade, ao contrário da mulher, que não pode alcançar-se enquanto sujeito e se afunda cada vez mais num processo doloroso.

Como Lóri pode ser Lóri se não há Ulisses, ou a empregada ou sua amiga vidente? Para “ser”, não é possível apenas olhar o mundo e as pessoas, é preciso senti-las e diferenciá-las. As únicas pessoas com quem Lóri mantinha um contato sentimental eram seus alunos. Ironicamente crianças, pois as crianças ainda estão no começo da longa jornada para descobrirem quem são.

Quando Lóri começa a descobrir quem se é, despindo-se de sua condição enquanto mulher e conseguindo conhecer melhor a si mesma, também há uma aproximação maior com

Ulisses, que faz com que se sinta exposta, em carne viva. Sente que ainda não está completamente disposta a entrar nessa relação de entrega com ele, pois, ao invés de encontrar-se, pode se perder completamente, diluindo-se na personalidade forte do homem, e Ulisses a alerta para ir mais devagar:

[...]ao mesmo tempo que sentia uma extraordinariamente boa sensação de ir desmaiar de amor, sentiu, já por defesa, um esvaziamento de si própria:  
- Vamos embora, disse quase áspera.  
- Eu avisei, disse Ulisses com alguma severidade, que você devia contar com as desarticulações. Você está querendo “queimar as etapas”[...] (UALP, p. 117)

Lóri precisa arranjar uma saída para essa dupla perseguição: a de “ser” através da dor e a de não-ser na sombra do outro. Seu caminho é difícil, pois seguir sem entender por onde pisa, no escuro, é terrível. Mas só começando a ser é que Lóri irá conseguir ser quem se é. Tinha que ter cautela no encontro com o outro, para que não morresse, literalmente, de amor.

Aos poucos, Lóri consegue buscar o que é seu, e passa a sentir uma felicidade em ser. Ao perguntar a um jasmineiro qual era o cheiro dela, ele lhe dá a resposta: “eu sou o meu cheiro”. Sim, Lóri estava encontrando o seu próprio cheiro, assim como um homem tem cheiro de homem, ela também tem cheiro dela mesma, pois simplesmente é.

Ao estar pronta e cheia de si, era o momento do encontro com “Ulisses”. Já não haveria o perigo de perder-se no outro, pois estava cheia de si mesma e de seus encontros. Finalmente, Lóri existia, e não através da dor de “ser”, mas de uma felicidade genuína que era o de ter-se encontrado. Agora era o momento de renascer mais uma vez, consigo e com o outro. Finalmente, o aprendizado desse livro de prazeres foi alcançado (porém, nunca tem fim):

Existir é tão completamente fora do comum que se a consciência de existir demorasse mais de alguns segundos, nós enlouqueceríamos. A solução para esse absurdo que se chama “eu existo”, a solução é amar um outro ser que, este, nós compreendemos que exista. (UALP, p. 177)

## **Conclusão**

A inversão do mito e a viagem realizada por uma mulher na busca de sua essência e das possibilidades de encontrar-se através do prazer e do outro trazem à tona a construção de uma mulher nova, capaz de jogar-se no mundo e não esperar o regresso do homem para casa a fim de conseguir encontrar-se e viver.



Lóri é corajosa, pois se joga dentro do caminho, que é a procura por quem se é, mesmo com a dor nova de começar a tirar sua máscara e descobrir-se desconhecida. O abandono da dor e a busca pelo prazer, inicialmente, geram outra dor, mesmo que diferente, mas que acompanha Lóri até que consiga alcançar seu perfume.

Clarice não se preocupa em defender qualquer tipo de feminismo, mas a imersão dentro do psicológico de Lóri mostra toda a contradição, mesmo nos dias atuais, que as mulheres passam para alcançar uma identidade que não dependa nem de ser uma sombra do outro nem de ser imersa numa dor que é tudo que se pode conhecer. A relação entre Lóri e Ulisses não aparece simplesmente para mostrar como se relaciona a mulher com sua sexualidade e com o amor. Por trás dessa relação, há uma profundidade de metáforas e teias de sensações e pensamentos.

À primeira vista, o leitor pode ter a impressão de que *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres* é uma trama que fala dos encontros e desencontros de um casal que se apaixona e que o homem resolve esperar para que sua amada se apaixone por ele, até que enfim possam realizar o ato sexual de forma plena.

Esse é, na verdade, o cenário que vela o livro. Ao desvelá-lo, podemos perceber como Ulisses é a metáfora do caminho que Lóri tem que seguir. É um homem, sim, pois não são os homens já livres para serem quem são? Mas o caminho não tem fim, pois “ser” é infinito. Também é usado para, no fim, ela encontrar um dos maiores prazeres que a si são negados: o prazer sexual, o orgasmo.

A linguagem que Clarice usa, de uma fusão de sentimentos, emoções e pensamentos se encaixa exatamente com como Lóri se encontra: fragmentada. Está recolhendo seus pedaços caídos por aí, de forma difusa, até conseguir completá-los. Como mostra o início do livro, começando com vírgulas e o fim com dois pontos, a aprendizagem de Lóri é eterna, sem início ou fim.

E cabe a nós, leitores, continuar a aprendizagem.

### **Referências bibliográficas**

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. 4ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990.

RIMBAUD, Arthur. *Carta a Georges Izambard*. Fundadores da Modernidade. São Paulo: Ática S.A., 1991.

SILVA, Teresinha Zimbrão da. *Mito em Clarice Lispector*. Interdisciplinar. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe. Ano 3, vol. 7, nº 7, Edição Especial, p.29-42. Jul-Dez, 2008.

Disponível em:

[http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ\\_INTER\\_7/INTER7\\_Pg\\_29\\_42.pdf](http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_7/INTER7_Pg_29_42.pdf)

# CERIMÔNIA, VIOLÊNCIA E INDIFERENÇA: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE PELOTÃO E GENERAL

Beatriz Mendes e Madruga (UFRN)<sup>1</sup>

Andrey Pereira de Oliveira (UFRN)

## RESUMO

O presente trabalho analisa, comparativamente, dois contos publicados durante a ditadura militar brasileira, por diferentes escritores: “O Pelotão”, da autoria de Sérgio Sant’Anna, e “O General está pintando”, de Hermilo Borba Filho. As semelhanças entre os dois escritos incluem violência, anonimato, brutalidade e indiferença em relação à morte. Para empreender a análise comparativa, vale-se da perspectiva dialética de Candido (2014) entre literatura e sociedade; e da perspectiva de inseparabilidade entre forma estética e conteúdo da obra (CANDIDO, 2014; BAKHTIN, 2015).

**Palavras-chave:** Literatura; Ditadura; Sérgio Sant’Anna; Hermilo Borba Filho.

A literatura produzida durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) é marcada por um cenário de tensões políticas, sociais e militantes correspondentes ao cenário nacional desse período. A instauração do golpe em 1964 interrompe uma sequência de articulação entre classe artística e movimentos sociais que vinha, até então, sendo organizada: num grande florescimento cultural, trabalhadores rurais e urbanos, estudantes, intelectuais, vinham organizando-se em diversos movimentos sociais (RIDENTI, 2000). O golpe instala essa primeira cisão, que se desdobrará em diversas outras fissuras políticas, artísticas, sociais, em um país que passará por uma sucessão de presidentes militares eleitos via voto indireto.

Esse contexto tenso incluirá, ainda, um período forte de censura às obras de arte: em dezembro de 1968, o presidente Costa e Silva estabeleceu o Ato Institucional n. 5, que permitia ao governo, por exemplo, decretar intervenções nos municípios e estados, cassar mandatos, fechar o Congresso, confiscar bens, decretar estado de sítio, censurar a imprensa (STEPHANOU, 2001). As garantias individuais previstas via Constituição estavam suspensas (STEPHANOU, 2001). Essa suspensão, somada à censura estabelecida, gerou uma sequência de perseguições e prisões de jornalistas, escritores,

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Contato: [beatrizmadruga@gmail.com](mailto:beatrizmadruga@gmail.com)

artistas. A censura a jornais e ao teatro e música será forte nos anos imediatos ao AI-5, um aspecto que terminou por reforçar, ainda mais, as características tensionais da política desse período. A censura a livros, por sua vez, será mais acachapante no governo Geisel (1974-1979), um pouco depois dos conhecidos anos de chumbo que sucederam o AI-5 (REIMÃO, 2014).

As duas narrativas aqui postas em análise foram publicadas em livro no ano de 1973. O conto de Sérgio Sant'Anna, "O Pelotão", integra o livro *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)*, da editora Civilização Brasileira; o conto "O General está Pintando", de Hermilo Borba Filho, foi publicado no livro de título homônimo, pela editora Globo. O contexto supracitado serve de início compreensivo para o conteúdo desses dois contos: truculência militar; sequência de atos institucionais cujo ápice dá-se em 68 com o AI-5; censura a obras artísticas; e ano imediatamente anterior ao ano que reconhece Reimão (2014) como o início do período em que a censura a livros foi mais forte (ano de 1974). A publicação desses dois contos parece fielmente encaixada ao contexto, posto que são tão parecidos em conteúdo e enredo, e datam do mesmo ano de 1973.

As similaridades que uma análise comparativa consegue encontrar são portanto embasadas pelo que o panorama histórico e social consegue apontar. É com essa ideia subjacente que nos serve à análise a consideração de Antonio Candido (2014) sobre a indissociabilidade entre o social e o literário; o social como um dos aspectos presentes em uma obra de arte e sempre indissociável das características da obra. Essa discussão é possível ser endossada por conceitos presentes em Bakhtin (2015), teórico russo que explana sua concepção de literatura pautada em sua ideia sobre discurso: o discurso é fenômeno social em si mesmo, e de igual modo é o discurso dos romances literários; a prosa contém vozes sociais, intenções e ideologias de seu tempo.

### **Análise compreensiva**

Em "O Pelotão", um narrador observador descreve os primeiros momentos de uma manhã em um quartel: os soldados do Pelotão Especial acordam nas primeiras horas do dia e organizam-se, disciplinar e silenciosamente, para uma tarefa que têm de cumprir dentro de instantes. Tomam banho, calçam botas, limpam seus fuzis. Marcham em disciplina e organização para o pátio, onde, depois de chegado o Pelotão, vem sendo trazido um prisioneiro, identificado como um professor, mas no conto sempre identificado como prisioneiro. Dois soldados põem o prisioneiro em frente a uma

parede, encarando o Pelotão, que recebe ordens de “preparar armas” e “apontar”; todos os soldados do Pelotão Especial disparam simultaneamente seus fuzis, que atingem, como se fosse um único tiro, o coração do prisioneiro. Em seguida, o corpo é retirado do pátio por soldados, e o Pelotão segue para o refeitório, para um café da manhã que nesse dia tem uma atmosfera um pouco mais especial.

Em “O General está pintando”, narrativa que apresenta características de realismo fantástico, presentes também na dramaturgia do autor, temos como cenário uma pequena cidade interiorana. Em uma tarde, soldados descem de um caminhão militar e põem-se a fazer diversas medições do espaço: medem distâncias com fita métrica, fachada da igreja, luminosidade, etc. Dias depois, esse caminhão e esses soldados retornam, e toda a população mantém-se calada e discreta, observando a movimentação: os soldados armam um grande cavalete no meio da praça, sobre o qual colocam uma grande tela branca, e o sargento dá ordens de “empunhar pincéis”. Sob os comandos do sargento, os soldados pintam essa grande tela. Nesse momento, aproxima-se um carro (aparentemente, um carro oficial) que traz um General. Esse General irá preparar-se com bastante cerimônia e esmero para começar a pintar a tela que os soldados prepararam; quando inicia, faz seu trabalho muito lentamente, com bastante demora, dando pintura a um pôr-do-sol nessa grande tela. O silêncio é constante; a população apenas observa o que ocorre, os soldados também. Um movimento inesperado vem pela ladeira da esquerda: uma criança corre em direção à igreja, em busca de um padre para sua avó, que está morrendo. Tentam impedir a criança de avançar, mas ela continua a correr, e é atingida por um tiro nas costas disparado por um dos soldados. O sangue da criança esguicha na tela, e o General aproveita o tom de vermelho para terminar de compor seu poente.

As narrativas dos dois autores, publicadas, ambas, em 1973, conservam semelhanças formais e de conteúdo – especialmente de conteúdo. As duas são contadas por narradores observadores, que dão corpo a narrativas bastante descritivas: o narrador descreve com certo detalhamento o espaço e a sequência de acontecimentos, e há menções a falas, nos dois contos, mas não há diálogos nem personagens interagindo diretamente. As narrativas, portanto, são essencialmente de um observador, descritivas, nas quais os personagens praticamente não se colocam diretamente através de falas próprias.

Outra característica comum aos dois contos é o anonimato. E, em ambas as histórias, esse aspecto formal se coaduna com o conteúdo narrado: os personagens não

são nomeados, são todos anônimos, principalmente os civis, principalmente as vítimas. Essa inseparabilidade entre conteúdo e forma é apontada por Antonio Candido, quando comenta as considerações de Croce (1946, apud CANDIDO, 2014) sobre a palavra ser o resultado entre sua forma e seu conteúdo, e sobre portanto o estético não separar-se do linguístico. Compreender um conteúdo artístico depende inexoravelmente de compreender a forma como ele é apresentado.

Nos dois contos, o anonimato inclui todos os personagens, mas de modos distintos: os civis não recebem nome algum, apenas uma identificação de “prisioneiro”, “professor”, “menino”; os militares também não são nomeados, e sim atendem por suas patentes (soldados, sargentos, pelotão, generais). Nesse arranjo, depreende-se a leitura da indiferença frente aos civis, frente à violência e truculência cometida contra eles; ao mesmo tempo em que pode generalizar esses sujeitos: o prisioneiro professor, por exemplo, é uma vítima icônica para o período do AI-5 e da censura à literatura, onde a perseguição aos intelectuais e estudantes era constante – e, por vezes, levava a prisões, torturas e mortes. A imagem da criança atingida por um tiro nas costas dá margem à interpretação da morte de verdadeiros inocentes; a criança em busca do padre e atingida pelas costas pode ser interpretada como metonímia para isso. No lado diametralmente oposto, o anonimato dos militares os protege de seres responsabilizados pelas truculências cometidas: ao mesmo tempo em que não podem ser identificados nominalmente, podem esconder-se sob as patentes e sob a imposta autoridade dos seus títulos. Para esses personagens, o anonimato caracteriza o comportamento violento e covarde em si mesmo, como que autorizado por um sistema maior – o sistema da ditadura civil-militar.

Outra semelhança entre os contos é o ato final de violência: nas duas histórias, o ápice ocorre quando se comete o ato violento. E, nos dois casos, tem-se esse ato acontecendo de forma covarde, onde, de um lado, há um indivíduo civil, indefeso, e, do outro, um grupo de militares fortemente armados. Essa discrepância também pode ser interpretada em alusão a realidade do período: civis indefesos que enfrentavam, continuamente, um sistema político ancorado e protegido por suas forças militares. Nessa organização estética, vemos o que indica Pavél Medviédev (2016) sobre a presença da ideologia e da realidade na produção artística:

Nós, de bom grado, imaginamos a criação ideológica como um processo interior de entendimento, de compreensão, de penetração e

não nos damos conta de que, na realidade, ela está completamente manifesta exteriormente – para os olhos, para os ouvidos, para as mãos –, que ela não se situa dentro de nós, mas entre nós. (MEDVIÉDEV, 2016, p. 48)

Assim, o cenário social que inexoravelmente permeará a arte que for produzida será observado com ainda maior clareza, amplitude de questionamentos, e, também, militância, em algumas peças artísticas do período. Os dois contos fazem isso com maestria, e seguem fazendo quando colocam uma espécie de recompensa para o lado militar após a morte do inocente. O Pelotão tem um café da manhã assim descrito:

O Pelotão entrou no refeitório e recebeu ordens de sentar-se e ficar à vontade. O Pelotão percebeu que o café da manhã estava melhorado como numa data comemorativa. O Pelotão sabia que não era uma data comemorativa. O Pelotão alegrou-se, ao ver chocolate em vez do café habitual. E bolinhos e doces, ao invés de pão. O Pelotão manteve sua alegria austeramente sob controle. (SANT'ANNA, 1973, p. 56)

Além da noção de recompensa, a menção a não ser uma data comemorativa, mas, ainda assim, ter algo de especial na tarefa cumprida, dá indicativos da truculência mantida à época pelo regime. No conto de Borba Filho, por sua vez, a noção de recompensa não é uma espécie de comemoração, mas de bom proveito: a morte da criança é vista com enorme indiferença, e seu sangue serve para compor um trabalho artístico do General.

Ao lado das semelhanças, observam-se também algumas diferenças ao comparar as duas narrativas. Apesar do ato de violência ser ápice final em ambas, em “O Pelotão”, toda a história é uma preparação para esse ato violento, encarado como uma tarefa a ser cumprida; já em “O General está pintando”, o ato truculento acontece por acaso, por uma interrupção dos planos.

A linguagem também ressalta diferenças entre as histórias. Em “O Pelotão”, a linguagem é contemplada em períodos curtos, vocabulário bastante simples, numa linguagem mecânica, seca, pausada, repetitiva – um ritmo militar, de marcha, de exército, de Pelotão. Os parágrafos também são curtos (o conto, aliás, é um conto breve, pequeno), e a linguagem é bastante descritiva e objetiva. Em “O General está pintando”, os períodos são mais longos (assim como os parágrafos e o próprio conto), e a linguagem é mais adjetivada – não é mecânica e seca, pausada, repetida.

Esse aspecto formal da linguagem também se une ao conteúdo que se conta, em cada um dos contos, se atentarmos para a ideia de que a linguagem mecanizada,

repetitiva, em frases curtas e simples, compõe bem a imagem de um Pelotão marchando, organizando-se, cumprindo sua tarefa. E, nesse conto, o enredo e o ápice são ao mesmo tempo (e somente) isso: uma tarefa a cumprir, uma pessoa a matar. Já em “O General...”, o estilo muito adjetivado, em períodos longos, em parágrafos também longos e descritivos é mais coerente ao enredo sutilmente absurdo: um General em grande cerimônia e pompa, pintando um quadro – que ele não chega nem a pintar por inteiro, pois os soldados “preparam” a tela antes.

Tal união entre forma e conteúdo estabelece a feitura artística dos dois contos, colocando-os enquanto comunicadores desse período histórico. Desse modo, atribui aos respectivos escritores um papel social desempenhado: “a matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público” (CANDIDO, 2014, p. 84). A matéria do conteúdo e a forma de apresentação são indispensáveis para, em conjunto, conduzirem a interpretação de um conto e, mais ainda, à análise comparativa entre dois contos diferentes – mas publicados em um mesmo período.

### **Considerações finais**

A leitura comparativa entre o conto de Sérgio Sant’Anna e o conto de Hermilo Borba Filho é mais amplamente compreendida quando situada em seu contexto histórico. O cenário de tensões políticas e sociais, de censura às artes, e de grande truculência militar (um período que contou com personagens presos, torturados, exilados, desaparecidos, também mortos) aparece na arte de seu tempo de diferentes maneiras. Sant’Anna dá tom seco e cadenciado a essa truculência indiferente, que objetificava existências humanas, e podia ser escandalosamente covarde. Borba Filho dá vazão a humor e ironia, preenche com pompa e firulas um cenário grotesco no qual um general pinta, numa grande tela, um sol poente. Valendo-se de diferentes formas estéticas, condensadas no gênero do conto, os dois autores interpretam e denunciam seu período histórico, e, também, seu lugar social e político enquanto artistas e intelectuais à época.

A leitura da literatura de um período social possibilita registrar histórico e promove a reflexão crítica, nas gerações contemporâneas ao escrito e nas gerações posteriores, sobre os significados que esse período condensou: significados sociais, políticos, históricos, e, também e quase principalmente, significados artísticos e estéticos. Esses contos desempenham esse papel de maneira icônica e singular.



## Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 13ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

MEDVIÉDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários – introdução crítica a uma poética sociológica*. São Paulo: Contexto, 2016.

REIMÃO, Sandra. “Proíbo a publicação e circulação...” – censura a livros na ditadura militar. *Estudos Avançados* v. 10, n. 80, 2014.

REIS, D. A. *Ditadura e Democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro – Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.

SANT’ANNA, S. *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (A Respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

STEPHANOU, A. A. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.



## ASSINATURA RASURADA: CINZAS, SOMBRAS E FORMAS EM TRAVESSIA NA AMÉRICA LATINA

Danielle Ferreira Costa (IFMA)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo investiga como as ficções produzidas na América Latina no século XXI revelam um trabalho escritural transnacional que faz emergir, na contemporaneidade, subjetividades rasuradas como um *rastro*, ou um *resto*, das ditaduras coirmãs que assolaram o Cone Sul no século passado. Bem como configuram uma assinatura rasurada que unifica seus autores em um novo sistema literário transnacional. Para tanto, as categorias do pensamento utilizadas são: a da Assinatura, de Jacques Derrida; a do Território, de Gilles Deleuze; a da Escritura e da Travessia, de Roland Barthes; a de Memória, com Paul Ricoeur; e a do Romance, de Barthes, Benjamin e Michael Foucault.

**Palavras-chave:** América Latina; Ditadura; Memória; *Assinatura*.

### Introdução


Quando um diálogo artístico, carregado de uma mesma intencionalidade da forma, transita por diversas narrativas de uma época, ou de épocas diversas, constrói-se uma escritura<sup>2</sup> como travessia, no sentido barthesiano de texto. Conforme Roland Barthes, o texto possui um movimento paradoxal, descentralizado, subversivo, sem fechamento, ou seja, o texto “não pode parar; o seu movimento constitutivo é a *travessia*” (BARTHES, 2004, p. 67). Nesse sentido, o texto, em sua travessia, assume uma carga significativa que capta as tensões, os sentimentos e os dilemas latentes de uma sociedade, situada em uma determinada época.

Isso é o que percebemos ao confrontamos as diversas narrativas da América Latina do século XXI, as quais apresentam *rastros* que trazem à tona um passado traumático – as ditaduras coirmãs – e ainda latente do Brasil, com Milton Hatoum e *Cinzas do Norte* (2005); da Argentina, com Martín Kohan e *Ciencias Morales* (2007); e do Chile, com Alejandro Zambra e *Formas de voltar a casa* (2010). Estes autores latino-americanos, além de carregar em suas produções a intencionalidade de traçar um retrato de suas regiões, pretendem corporificar por meio de representações simbólicas as

---

<sup>1</sup> Professora de Língua Portuguesa da Educação Básica, Técnica e Tecnológica (IFMA), Doutoranda em Literatura Comparada (UFRGS). Contato: [danielle.costa@ifma.edu.br](mailto:danielle.costa@ifma.edu.br)

<sup>2</sup> [...] nós a encontramos entre gozo de uma liberdade (produtiva) e a lembrança (reprodutiva). A escritura encontra-se aprisionada entre dois tempos, isto é, quer voltar-se para o mundo, quer dizer, para a história, e voltar-se para a literatura, ou seja, para ela mesma, renunciando a um referente, abrindo mão de qualquer forma de instrumentalização, minimizando-se a um dizer por instâncias estéticas que é quase um não dizer, é poesia, opacidade (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 54-55).




fragmentações do Eu marcado por uma ditadura. Defendem a ideia de que se os escritores latino-americanos da contemporaneidade pretendem se reconhecer como indivíduos conscientes, não só das tendências culturais de seu tempo, mas principalmente das pulsações latentes, do mal-estar que aflige a sociedade em que vivem.

Assim, esses escritores, ao descobrirem, que a partir dos anos 1960, mergulhá-vamos tantos países na vala comum das ditaduras coirmãs, assumem um papel político impedindo que a memória desse período se dissolva na banalidade da violência contemporânea. Dessa maneira, o trabalho escritural empreendido nessas ficções latino-americanas busca preencher as lacunas deixadas pela História, que tem dificuldade em dar conta, de forma exaustiva, daquilo que realmente aconteceu no período das ditaduras coirmãs. Segundo Finazzi-Agrò o que falta as grandes sínteses historiográficas "é a comoção pelos corpos torturados, pelas pessoas massacradas, pela dor dos sobreviventes – aquilo que falta, enfim, é o pathos que sempre acompanha a tragédia e a sua encenação" (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p.181-182).

Nessa linha de raciocínio, as ficções desses escritores, engajados politicamente em dar voz àqueles que não sobreviveram, aos que se afogaram no vórtice de violência provocado pelo Estado autoritário, produzem *kátharsis* que levam o indivíduo contemporâneo a se reconhecer como um Eu fragmentado, fazendo emergir sua lembrança traumática. Isso porque essas ficções almejam, conforme defende Silviano Santiago (2000), em vez de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o despertar, transformando-o, radicalizando-o e servindo para acelerar o processo de expressão de sua própria experiência. Diante disso, investigamos, nessas narrativas contemporâneas, quais as imagens alegóricas utilizadas para promover o confronto entre o indivíduo esfacelado com seu passado traumático, que mesmo recente apresenta-se de forma turva e incompleta.

### **Sistema literário transnacional**


Diante da constatação de que, as ficções produzidas na América Latina no século XXI, em uma de suas linhas de força, fazem emergir subjetividades rasuradas como um



*rastra* das ditaduras coirmãs, tentaremos mapear as escolhas estéticas desses escritores contemporâneos de modo a reconhecer as suas assinaturas. Isso porque, ao utilizar uma determinada escrita, o escritor assume uma escolha ideológica e uma postura social, e torna a escrita que adota a sua assinatura, que o insere em uma proclamação coletiva. Conforme Derrida: “a assinatura não é simplesmente uma palavra, ou um nome próprio embaixo de um texto, é o conjunto da operação, o conjunto do texto, o conjunto da interpretação ativa que deixou um rastro ou um resto” [tradução nossa] (DERRIDA, 1982, p. 72). Esse rastro que o escritor deixa com sua assinatura perpassa a ideia de Barthes de que: “a escrita à qual me entrego é já toda instituição; ela desvenda o meu passado e a minha escolha, dá-me uma história, escancara a minha situação, engaja-me sem que eu precise dizê-lo” (BARTHES, 2004, p.24).

Outro ponto importante a ser mencionado é que a crítica corrobora e legitima a assinatura desses escritores no momento em que estrutura e torna público os imaginários simbólicos, restos, ou rastros, que estes revelam por meio de suas escrituras. Assim, a crítica literária, ao legitimar a escritura de um determinado escritor engajado politicamente, ajuda não só a construir a assinatura desse autor, mas também contribui na construção de uma relação dialética da sociedade com o seu território. Dessa maneira, se por um lado, a autoria escritural deve ser definida por uma assinatura que determina limites, marca com um sinal e faz ver de modo preciso a identidade formal do escritor inserido em uma determinada cultura. Por outro lado, ao assinar uma escritura, o autor, ou os autores, deve fazê-la problemáticamente, para que sua indicação, sua marca, seja a sua máxima metáfora escritural, sempre provisória do vir a ser, ou seja, uma própria assinatura escritural.

Como exemplos dessa metáfora escritural podemos abordar a obra *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, na qual encontramos a violência apregoada pelo regime ditatorial que marcou o Brasil de 1964 a 1985 expressa pela dicotomia Estado Autoritário/Jano versus a arte de resistência/Mundo. Cinzas são o que restam dessa relação familiar, assim como cinza passa a ser a *paisagem* brasileira durante o período da ditadura civil-militar:




Vocês querem saber quais são os temas secretos deste trabalho? Devastação e morte. A floresta queimada é a humanidade morta. Passara o último mês trabalhando dia e noite: a obra ia ser exposta na Bienal de Artes, e depois em galerias do Rio e de São Paulo. Orgulhava-se disso, vivia pensando nos eventos. Mundo perguntou qual era o título. “A dor das tribos... A dor de todas as tribos. Não é sugestivo?” (HATOUM, 2005, p.108).

Outro exemplo de metáfora escritural que podemos citar é a que o escritor argentino Martín Kolan constrói em sua obra *Ciencias Morales*, na qual utiliza espaços como o Colégio Nacional, representativo para a sociedade argentina, para transmitir a atmosfera turva e incompleta da ditadura que assolou essa região de 1976 a 1983. Assim, apresenta-nos a inquietude da protagonista Maria Tereza ao chegar ao subsolo desta instituição simbólica, metáfora dos locais de tortura: "e embora aquele mundo de teto baixo seja apenas um pouco mais lúgubre do que o resto das galerias e dependências do colégio, ela presente um ar sinistro ao tentar adivinhar a existência dos túneis secretos" (KOHAN, 2007, p.29). A metáfora continua, pois a protagonista, que estava a ponto de penetrar as subjetividades destruídas pelo sistema autoritário do período, é censurada: “O senhor Biasutto, chefe de inspetores, tira María Tereza de seus devaneios. — Pronto. Por aqui.” (KOHAN, 2007, p.29). O senhor Biasutto representa todo o aparato utilizado pelo Estado argentino para silenciar suas vítimas. Nessas poucas linhas, Kohan revela-nos os rastros que o sistema ditatorial, apesar de seu aparato de repressão, imprimiu na sociedade argentina.

Já a forma encontrada por Alejandro Zambra, em *Formas de volver a casa*, para fazer emergir os traumas deixados na sociedade Chilena pela ditadura de 1973 a 1990, reside na metáfora do espelho. Assim, em um processo de metalinguagem a obra divide-se na memória individual de um narrador protagonista anônimo, que é escritor, e na memória coletiva, corporificada no livro desse narrador protagonista. Claudia, personagem desse livro escrito por esse narrador anônimo, ao recuperar as memórias de infância da ditadura, obriga o narrador/escritor a confrontar-se com suas próprias memórias da ditadura:

Nasci cinco dias depois do golpe, em 16 de setembro de 1973, diz Claudia, numa espécie de estalo. A sombra de uma árvore cai caprichosamente sobre sua boca, não vejo o movimento dos seus




lábios. Isso me inquieta. Sinto que quem fala comigo é uma foto. Recordo aquele poema, “Os olhos desta dama morta me falam”. Mas ela move as mãos e a vida volta a seu corpo [tradução nossa] (ZAMBRA, 2011, p. 116).

As sombras que permeiam esse passado comum aos países do Cone Sul, simbolicamente representadas na sombra que oculta a boca da personagem Claudia, ou pela intervenção do senhor Biasutto que determina o caminho que Maria Tereza deve seguir, ou nos temas secretos do trabalho de Mundo, são decifradas por ficções que nos devolvem a memória intencionalmente e institucionalmente apagada desse período. Assim, esses romances servem, não apenas, para possibilitar-nos uma visão mais ampla do contexto de desenvolvimento da sociedade as quais pertencem e como as relações sociais se configuraram diante de um período de repressão e violência, mas também, permitem enxergarmos a *paisagem* da América Latina no período das ditaduras coirmãs.

Deve-se destacar, ainda, o gênero literário escolhido por esses autores para reconstruírem essa *paisagem*. As razões para tal escolha residem talvez nas ideias de Roland Barthes, para quem o “Romance é uma estrutura – operação de mediação” (2005, p. 29), na qual as experiências são encenadas. Como configura-se apenas como um espaço de mediação, ou encenação, possui um discurso sem arrogância e nisso consiste a sua neutralidade. Assim, como é um discurso que não intimida, que não pressiona, permite ao escritor desenvolver as mais diversas analogias do mundo da experiência. Conforme Michel Foucault: “Se escrevo, é para inventar um outro mundo, um segundo mundo que equilibra o mundo visível, digamos, o mundo da experiência [...] é colocar [...] um mundo válido ao lado do mundo de experiências [...] para compará-lo ao primeiro” (2006, p. 139). Nessa perspectiva, Milton Hatoum, Martín Kohan e Alejandro Zambra nos dão, respectivamente, os romances *Cinzas do Norte*, *Ciencias Morales* e *Formas de volver a casa* como mundos válidos a serem colocados do lado das memórias da ditaduras brasileiras, argentina e chilena.


Nestes romances a tarefa do narrador das tensões sociais “consiste, precisamente, em trabalhar a matéria-prima das experiências – as dos outros e as suas próprias – de uma maneira sólida, útil e única” (BENJAMIN, 1992, p. 56). Além disso, restituem a memória o seu papel, a de ser a mais épica de todas as faculdades, conforme defende



Benjamin, ao trazerem narradores que se movem por diferentes espaços da experiência, estabelecendo sempre novas relações entre o observador e o objeto. Seja no espaço da casa familiar, no caso de *Cinzas do Norte*, no espaço da escola, no caso de *Ciencias Morales*, do bairro ou da região, nos casos de *Formas de volver a casa* e de *Cinzas do Norte*, e que revelam particularidades das sociedades as quais pertencem. Por isso, Benjamin sustenta que “O grande narrador tem sempre as suas raízes no povo” (BENJAMIN, 1992, p. 48), o que o obriga a se reconhecer como pertencente a um território, que não se limita apenas por um espaço geográfico, mas sim, ao que Michel Collot denomina de paisagem:

[...] a paisagem ultrapassa qualquer localização geográfica e qualquer base biográfica [...] A paisagem também não é necessário ou exclusivamente natural: [...] a cidade mais fictícia pode ser vista como uma ‘paisagem urbana’ [...] Assim como não se limita a uma região ou a um país, o ‘sentimento’ que inspira a paisagem não é, pois, forçosa nem unicamente ligado à ‘natureza’”(COLLOT, 2013, p.50)

Para o teórico francês o que determina ou limita uma paisagem é a visão do sujeito. Pontua, dessa maneira, que “Um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito” (COLLOT, 2013, p. 19). Nessa mesma linha de raciocínio, Gilles Deleuze defende que o termo território “implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 23). No entanto, para Deleuze esse conceito de território é afetado diretamente pelo conceito de terra, que carrega uma ambivalência, pois, pode referir-se à profundidade da terra natal ou ao espaço liso do nomadismo. Essa definição escorregadia do termo território sofre uma mudança de paradigma na modernidade que reflete a tensão moderna que este termo assume. A sociedade contemporânea desenvolveu uma imagem de território que tem uma delimitação que transita entre a esfera material, ou seja, econômica, e a afetiva pautada em fronteiras problemáticas da potência do indivíduo. Nesse ponto, o termo território converge para a mesma definição de Michel Collot de paisagem testemunha “essa ancoragem perceptiva



e subjetiva: não é a região [o país], mas um aspecto da região [país] tal como se apresenta ao olhar de um observador [...], é um espaço percebido e, portanto, irredutivelmente subjetivo” (COLLOT, 2013, p. 25-26).

Assim, na obra *Ciencias Morales*, somos conduzidos pela paisagem testemunha que Maria Tereza constrói do período ditatorial, mas as marcas de outras paisagens, como a do irmão de Maria Tereza, não escapam ao olhar do narrador. Temos assim uma terceira paisagem, metaforizada pela chegada de um outro cartão postal do irmão de Maria Tereza, Francisco:

É o mesmo postal de antes: uma vista panorâmica do obelisco de Buenos Aires. Poderia ser outra foto, parecida mais distinta, mas é a mesma da vez anterior. Maria Tereza comprova-o reparando no detalhe do coletivo vermelho que se vê passar pela rotatória. A mesma foto e a mesma piadinha: fazer de conta que ele está longe, ou que elas, a mãe e a irmã, é que estão, e que então o postal com a paisagem local tem para todos algum sentido (KOHAN, 2007, p.44).


O narrador de *Ciências Morales* demonstra que toda construção e desconstrução da identidade é coletiva, apesar do ato de rememoração ser um ato individual, muitas vezes, a escolha do que devemos lembrar, e do que devemos esquecer, é orientada pela sociedade, ou pela relação dialética que se estabelece entre as sociedades. Além disso, como a rememoração obriga mecanismos do que/como lembrar, pois, como defende Paul Ricoeur: “À celebração de um lado, corresponde a execração do outro” (2007, p. 95), será no contato entre as memórias dos diversos narradores dessa sociedade que encontraremos, mais do que a sua incompletude, a consciência dessa incompletude. O que em outras palavras, pode ser definido como o seu elemento alegórico, que conforme Walter Benjamin, é também aquilo que não pertence a História, isto é, a História que até poderia ter acontecido, mas por determinados fatos, ou fatalidades, não aconteceu.

As categorias de paisagem, memória e alegoria, quando combinadas ao conceito de contemporâneo<sup>3</sup> de Maria Luiza Berwanger da Silva, incidem na maneira como os

---

<sup>3</sup> Fábula do lugar em processo de decantação, exotismo tropical medido e revisão do cotidiano tecem a invenção da subjetividade, projetando na busca de uma verdadeira alegria, distinta daquela imposta pelos tempos de ditadura militar, onde o riso mascarava a palavra retida e que a música tropicalista dissimulava exemplarmente: é quando, pois, o engajamento cede lugar à tradução do íntimo, não sem provocar a emergência de uma profunda melancolia, perspectiva capaz de configurar o imaginário contemporâneo até nossos dias (BERWANGER, 2009, p. 53).






escritores latino-americanos, no século XXI, constroem o duplo da realidade das ditaduras coirmãs no Cone Sul. Isso porque, por um processo de decantação, os romances desses escritores revelam as feridas reais e simbólicas advindas dessas ditaduras de maneira diversa daquela de obras como a de Rubem Fonseca, Lúcia Fagundes Telles, Caio Fernando Abreu (no caso do Brasil), Jaime Collyer, Carlos Franz, Darío Oses, Ramón Díaz Eterovic, Gonzalo Contreras, Marco Antonio de la Parra e Diamela Eltit (no caso do Chile), Juan Gelman e Julio Cortázar (no caso da Argentina). A diferença da *literatura de filhos* - utilizando aqui o título de um dos capítulos do romance *Formas de volver a casa*, de Zambra, para referindo-nos a produção contemporânea - tem a ver com o resgate de outros afetos. Nessa literatura há uma mudança de foco, pois agora o olhar do observador está centrado no sujeito e em sua identidade rasurada pelos sistemas ditatoriais, não mais nas lutas contra esse sistema. Assim, em *Cinzas do Norte*, o narrador detém sua atenção em Mundo, vítima do autoritarismo do pai/sistema ditatorial, e coloca os acontecimentos políticos do período em um segundo plano:

Li a carta de Mundo num bar do beco das Cancelas, onde encontrei refúgio contra o rebuliço do centro do Rio e as discussões sobre o destino do país. Uma carta sem data, escrita numa clínica de Copacabana, aos solavancos e com uma caligrafia miúda e trêmula que revela a dor do meu amigo (HATOUM, 2005, p. 9).

Dessa maneira, esse novo espaço literário de confluências heterogêneas, marcado principalmente pelo processo de decantação, revela a configuração de um sujeito de identidade instável, que está sempre em um processo dialético de construção e rasura de sua identidade marcada pela dor. Devemos levar em consideração, conforme nos expõe Stuart Hall, que a identidade “é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento [...] permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (2006, p. 38). Assim, acompanhamos a ditadura brasileira por meio da construção e desconstrução da identidade de Mundo. Assistimos as fraturas que esse sistema autoritário deixa na identidade desse sujeito, pois, como esclarece Hall, esse processo de formação, e reformulação, pelo qual a Identidade está sempre passando, se




dar no intervalo entre o eu e a sociedade. Ou seja: “O sujeito ainda tem um núcleo [...] interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p. 11).

Por fim, cabe ressaltarmos um último aspecto dessa *literatura dos filhos* que, como vimos, mesmo pertencendo a países distintos, utilizam as mesmas construções metafóricas, baseadas nos mesmos conceitos de memória, paisagem e, principalmente, no contemporâneo enquanto processo de decantação dos afetos reprimidos pelas ditaduras coirmãs. Assim, podemos afirmar, por esses aspectos, que configuram um processo de travessia transnacional, o que revela um fazer literário semelhante nesses países do Cone Sul que viveram em sistemas ditatoriais. A *literatura dos filhos* concretiza-se dessa maneira como um sistema literário fronteiriço, que é “uma inscrição de caminhos, múltiplos e borrados, sobre um lugar desterritorializado pelo contrabando e pela transmigração” (TRIGO, 1997, p. 167). Dessa maneira, para o teórico Abril Trigo, nesse cenário, deve-se romper com as amarras do “autoctonismo” e do “nacionalismo”, da mesma maneira que rever as noções de fronteira e de migração.

Dentro dessa perspectiva do fronteiriço, a cultura nacional deve ser revista, deve também assumir uma conotação múltipla e móvel, devendo ser vista como Trigo defende como “transnacional”. Assim, se para Stuart Hall, a cultura nacional “é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (2006, p. 51), para Abril Trigo o que temos são múltiplos discursos. Nesse cenário transnacional, as culturas nacionais formadas por um conjunto de símbolos e representações preservadas por meio de instituições culturais estão em intenso diálogo e estabelecem trocas constantes.

### **Considerações Finais**

Tendo em vista que esta pesquisa objetivava problematizar as produções literárias da América Latina do século XXI como um trabalho escritural transnacional, no qual as subjetividades rasuradas pelas ditaduras coirmãs que assolaram o Cone Sul no século passado são postas em evidência, utilizou-se a pesquisa bibliográfica como o principal



meio de coleta de dados. Por meio desse tipo de pesquisa, o tema foi estudado pelo confronto de categorias de pensamento desenvolvidas por críticos, teóricos e filósofos, que em sua maioria pertencem ou à abordagem pós-estruturalista, ou à pós-ocidentalista, com romances contemporâneos de nações latino-americanas que, por serem de um gênero marcado por uma capacidade de adaptação, de sobrevivência e de transformação, concentram todas as tensões das sociedades que os produziram.

Assim, por meio do método de análise comparatista, fundamentados pelos teóricos, mencionados anteriormente, de posse da cultura histórica da América Latina, principalmente, do período das ditaduras civil-militares, partimos para a práxis da análise. Cabe ressaltar que, ao reconstruir a totalidade de culturas, das quais essas ficções surgem, analisamos os processos unificadores, que revelaram parte da estrutura imaginária e ideológica dessas sociedades. Em outras palavras, mais do que discutir a aparição referencial da ditadura militar nesses romances, buscamos entender a sua menção estrutural, sua relação profunda com a forma como esses romances foram construídos.

A assinatura construída nesses romances foi problematizada de modo a ressaltarmos a relação dialética presente no seu cerne, pois, conforme Jacques Derrida, a “assinatura” precisa tanto do autor, que a produz por meio de um projeto que atravessa toda a sua obra, quanto do outro, que confere autoridade à assinatura. Assim como Derrida discutimos se a assinatura recebida do “outro” carrega a lógica do acontecimento real, ou ao legitimar o discurso proferido no projeto do autor delimita-o em uma espécie de clausura social da qual é difícil sair. “Esse resto, ou rastro, deixado pelo texto, pela interpretação que se faz dele, pode perturbar ‘os espaços de arquivamento’, como afirma Derrida, estes deveriam ter a chance de serem perturbados naquilo que têm de assertivos” (MAGALHÃES, 2012, p. 117). Assim, a rasura das assinaturas de escritores como Milton Hatoum, Martín Kohan e Alejandro Zambra tornam-se, nesse processo de “transculturação (no) transnacional”, uma ação necessária, conforme nos expõe Derrida, de levar as obras desses escritores a novas possibilidades interpretativas e a novas assinaturas, colocando-as em um processo contínuo de travessia, resignificando a imagem que temos da América Latina.

## Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance – Vol. I*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Maria Luz Moita; Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1992.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves [et al.]. 1 Ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

DERRIDA, Jacques. *L'Oreille de l'Autre : otobiographies, transfert traductions, textes e débats avec Jacques Derrida*. Dir. Claude Lévesque e Christie V. Tradução de Milena Magalhães. Macdonald, Montreal: VLB, 1982.


FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *(Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 43, p. 179-190, jan./jun. 2014.

FOUCAULT, Michel. Debate sobre o romance. In: *Estética: Literatura e pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

KOHAN, Martín. *Ciencias Morales*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.



MAGALHÃES, Milena. *Uma biblioteca: leituras a assinatura rasurada de Milton Hatoum*. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2012v12n18p113>. Acesso em: 09/04/2017.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. *Mundanos fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche*. Belo Horizonte: Crisálida/CEFET, 2011.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. Travessias poéticas contemporâneas: da recriação à invenção. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura e práticas culturais*. Dourados/MS: UFGD, 2009.

TRIGO, Abril. De la transculturación (a/en) lo transnacional. In: MORAÑA, Mabel (Org.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, p. 147-172.

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.

## FICÇÃO CIENTÍFICA, MEMÓRIA E IDENTIDADE: O QUE A NARRATIVA DE UMBRA NOS REVELA SOBRE A DITADURA BRASILEIRA

Fábio Henrique Novais de Mesquita (UFMA)<sup>1</sup>  
Naiara Sales Araújo (UFMA)<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo pretende realizar uma análise da novela de Plínio Cabral, *Umbra* (1977), levando em consideração aspectos que busquem relacionar sua narrativa ao período da ditadura instaurada no Brasil com o golpe militar, de 1964, que se estendeu até o início da década de 1980, do século XX. Podendo ser também considerada uma obra de Ficção Científica, um gênero que projeta o homem a determinado futuro, faz uma profunda relação entre passado e presente, em que a realidade distópica pode ser abordada a partir das relações entre memória e identidade, tendo como principais fundamentos os estudos de Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1989; 1992) e Pierre Nora (1993).


**Palavras-chave:** *Umbra*; Ficção Científica; Ditadura; Memória; Identidade

As produções artísticas e literárias constituíram formas de dizer o que a ditadura militar instaurada no Brasil nos anos de 1960 tentaram silenciar. Desta forma, memórias estavam sendo conduzidas para o esquecimento e a identidade nacional sendo forjada no seio de um nacionalismo imaginado nos moldes positivistas do progresso tecnológico e econômico, em detrimento do poder soberano do povo. A narrativa de *Umbra* (1977), de Plínio Cabral, revela, aos poucos, uma profunda relação com a situação em que se encontrava o Brasil que, cada vez mais, sofria com a falta de uma política que atuasse de maneira enérgica contra a livre instalação de multinacionais que se apropriavam dos recursos naturais nacionais sem que para isso fossem sujeitas a qualquer fiscalização por parte do governo. Uma obra de denúncia, que mostra uma realidade distópica, aponta para um futuro preocupante, visto que, as ações do presente-passado conduzem para a degradação da humanidade e do meio ambiente. Sem memória e, conseqüentemente, sem identidade, homens e mulheres autômatos são destituídos do poder de decisão sobre a sua história, vítimas de um regime ditatorial. Apesar de ser publicada em fins dos anos de 1970, esta obra dialoga com os tempos atuais, em que é questionado constantemente a durabilidade dos recursos naturais, pois, ao contrário do que se pensava outrora, eles não

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras (2013) pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), e mestrando em Letras na mesma instituição. Contato: [fabioemesquitalettras@gmail.com](mailto:fabioemesquitalettras@gmail.com)

<sup>2</sup> Graduada em Letras/Inglês (2001) pela Universidade Federal do Piauí (UFPI); especialista em Língua Inglesa (2004) pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI); mestra em Letras (2007) pela UFPI e em Estudos Literários (2008) pela Universidade Metropolitana de Londres (London Metropolitan University), onde também obteve título de doutorado em Literatura Comparada (2013). É professora da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Contato: [naiara.sas@gmail.com](mailto:naiara.sas@gmail.com)




são inesgotáveis. O período da ditadura militar tentou esconder um problema que a obra de Cabral possibilitou desvelar por meio de uma linguagem própria da criação literária, que, de acordo com Roland Barthes, é “fugidia”. Com o intuito de também contribuir com os estudos já existentes neste universo, esta análise aborda a memória associada ao discurso literário engendrado pela Ficção Científica Brasileira (FCB), gênero não canônico, no entanto revelador de interstícios dos quais a história oficial não se ocupa. Para tornar o estudo mais significativo, têm-se como principais fundamentos os estudos de Maurice Halbwachs (2006), Michael Pollak (1989; 1992) e Pierre Nora (1993), assim como os estudos da pesquisadora de Ficção Científica Brasileira Naiara Araújo (2014) que abraça este gênero como um campo revelador do discurso literário engajado, ao se posicionar contra-argumentos de alguns críticos, tais como Elizabeth Ginway, que o consideram, no Brasil, desvinculado de quaisquer pontos de vista acerca da realidade político-social pela qual passava o país nas décadas de 1960-1970. Embora a ficção científica tenha enfrentado resistência por parte da crítica literária brasileira considerada canônica, que demorou a reconhecer sua legitimidade, ela possui uma longa história. Umbra se inscreve dentro deste gênero e, por meio de seu enredo, problematiza questões acerca da alienação de bens inalienáveis, como a memória, a identidade e a autonomia do sujeito.

### **Ficção Científica Brasileira, Memória e o Regime Militar em Umbra**

Publicada em 1977 e dividida em três partes – O Velho, As Lendas e O Menino – Umbra retrata um planeta desfigurado pelos maus tratos do Homem à Natureza e como as condições de sobrevivência são precárias numa Terra destruída e sem vida. Os personagens não têm nome, a não ser os heróis das Lendas que constituem a segunda parte da obra. Todos vivem dentro da Fábrica e medram sair, pois fora dela não há condições de sobrevivência.

Dentre os habitantes, há o Velho, pescador, único que sabe pescar Mosqueixes e que se arrisca para além dos muros onde seres estranhos vagam ao escurecer. As águas do rio são negras, mas o Velho sempre se aproxima, com cuidado, da Grande Margem, para não ser engolido pelo Marental. Sua ida à Grande Margem é justificada pela necessidade que ele tem de encontrar o Menino, personagem destinado a resgatar a memória, que é passada a partir de lendas contadas pelo Velho.



Todos os dias os dois se encontravam e a cada encontro uma nova lenda era contada. O lado de fora da Fábrica reserva muitos perigos e os dois tinham que chegar antes que seus portões se fechassem. Certo dia, o Menino não vai ao encontro do Velho, o que o deixa desolado e curioso. Ao se acomodar para dormir, “Pensou no Menino. Lembrou-se das Lendas, que eram treze. E depois, satisfeito, adormeceu” (CABRAL, 1977, p. 20). Esta é a primeira parte da novela.


Em seguida as Lendas começam a ser narradas envolvendo o leitor numa confusão de sonhos e lembranças de um passado sem memória. Cada uma delas possui um herói que assume diversos nomes na medida em que ressuscita na outra Lenda. Eric, Aric, Deric, Teric, Talaric, Taric, Alaric, Laric, Daric, Valderic, Galderic, Genseric, Goderic, treze Lendas no total. Na primeira delas, Eric tem o objetivo de matar a Cidade Morta, pois ela é a responsável por toda a destruição da Natureza. Ao alcançar o seu objetivo, também sucumbe à morte. Os outros que o sucedem, tentam salvar os escassos recursos naturais que ainda restam da ganância e do poder destrutivo do homem.

O pássaro, a flor, a água, não resistem à vontade de poder do homem. Como a terra estava seca e não havia mais raízes para comer, Genseric, conduziu as pessoas até a Cidade Morta onde construíram a Fábrica em sete anos. No entanto, como todos os outros, muito cansado e já velho, enrolou-se no pó e dormiu. Já Goderic, o único que não sucumbiu desta maneira, desapareceu pelos ares, voando em sua invenção que fazia lembrar o pássaro de Teric.

Na terceira e última parte há, finalmente, o reencontro do Velho com o Menino, o qual resolve ir em busca das Lendas, contrariando as expectativas do Velho. Como não consegue convencer o Menino a ficar para que os seus ensinamentos e a tradição não se perdessem, como os heróis, que estavam muito velhos e cansados, se enrolou no pó e dormiu.

De acordo com Araújo (2014), a obra de Cabral é bastante atual à sua época por dialogar com movimentos ecológicos que surgiram na década de 1970, como a fundação da Associação Gaúcha de Proteção ao Meio Ambiente, que defendia a preservação da fauna e da flora e o combate à poluição causada por veículos e indústrias. Com a censura como principal arma da ditadura, quaisquer ações ou manifestações que responsabilizassem o governo pela destruição ambiental eram reprimidas pelo regime militar.






Observa-se que Cabral (1977) utiliza muitas metáforas religiosas em sua narrativa. Para alguns leitores ou críticos, esta comparação pode não passar de uma análise superficial e pessimista do futuro pautada em visões apocalípticas. Contudo, são bastante significativas para compreensão dos fatos que são retratados pelas Lendas. A noção bíblica da origem do Homem é tão arraigada à memória coletiva, que o discurso religioso perpassa pela narrativa como um grande aliado na compreensão da dinâmica da ditadura e suas estratégias para perpetuar um discurso dominante.

A própria imagem messiânica do herói, em especial a de Daric, que em sua morte lembra a crucificação de Cristo, a história subvertida dos Reis Magos, a repetição do símbolo numérico “setenta vezes sete” como indicativo de infinito, a criação da Fábrica em sete dias, misturam memórias a fim de constituir uma identidade perdida num passado inexistente. Conforme Araújo,

Given the fact that this novel was published in 1977, it is pertinent to highlight that its publication coincided with some important ecological movements that arose in Brazil during the 70s. Another important issue to stress is the particular significance of the environment for Brazilian national identity which is associated with the myth of greatness, or national greatness. This myth goes back to images of Brazil's wealth and beauty, its forests and fertile lands... (ARAÚJO, 2014, p. 133)

Por meio do discurso engendrado por uma política nacional de desenvolvimento, se propaga a imagem de que o Brasil seria o lugar ideal para se viver, sendo produzida de tal forma que, de acordo com Giddens, “a familiaridade gerada pela experiência transmitida pela mídia pode talvez, com frequência produzir sensações de inversão de realidade”. Para ele, “os meios de comunicação não espelham a realidade, mas em parte a formam” (GIDDENS, 2002, p. 32).

Ainda com Araújo (2014), percebe-se as obras de FCB do terceiro mundo eram vistas como cópias dos modelos das do primeiro mundo, que promoviam o advento da transformação pela tecnologia relacionando-a a um futuro melhor para o mundo. Percebe-se também que esta perspectiva subjaz o imaginário do europeu que, motivado pela conquista de novos continentes, idealizavam como possibilidade de viver melhor regiões belas e exóticas, onde poderiam desfrutar da Natureza, que lhes proporcionaria tudo o que precisassem.



Neste sentido, nota-se a necessidade de afirmação de uma memória nacional, que oprime e uniformiza que, de acordo com Pollak (1989), é imprescindível para sufocar a emergência das memórias das minorias. Dessarte, a narrativa de Umbra faz ressoar as vozes que, ao mesmo tempo em que são inscritas na Literatura, inscrevem-na na história vivida de fato, na memória coletiva (Halbwalchs, 2003).


No artigo Memória e identidade social, Michel Pollak valoriza os registros orais, nos quais percebeu “marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis” (POLLAK, 1992, p. 201), ou seja, os eventos, mesmo que narrados oralmente, possuem valor de verdade, pois revelam muitos pontos de concordância, tornando-se também um registro de memória, uma fonte histórica. Ainda que não esteja envolvido diretamente em alguns eventos que envolvam o grupo, o indivíduo pode estar imbuído por uma memória herdada, experienciada pelo seu do grupo ou assimilada por ele de outra maneira. Devido ao seu caráter extremamente oral, a Lenda, como gênero, pode sofrer alterações a partir da inserção de elementos culturais de determinado grupo em variados contextos. De acordo com Maingueneau, “*devemos tomar lenda aqui, portanto, em sua ambiguidade de palavra que é preciso dizer, ou melhor, redizer, porque memorável, e palavra de acompanhamento de imagens*” (MAINGUENEAU, 2014, p.177, grifo do autor).

As Lendas, que constituem a segunda parte da obra, resgatam a imagem mitológica do inconsciente humano, o herói, como a última esperança de salvação da Natureza, nem que fosse de apenas uma parte dela. Assumindo formas e nomes diferentes, protagonizam uma espécie sacrifício e ressuscitam em cada lenda narrada, em cada tempo.

Como já falado, o Velho e os outros vivem na Fábrica de onde apenas ele ousa sair por causa das condições insalubres de sobrevivência que o lado de fora oferece. Ele é o único que sabe caçar Mosqueixes, uma metamorfose possível entre a mosca e o peixe. Geralmente, essas imagens metamorfos em obras de ficção científica são causadas pelo contato de uma espécie com lixos tóxicos ou com alguma substância radioativa.

As narrativas de FCB das décadas de sessenta e setenta, no Brasil, eram influenciadas por elementos inseridos pelo Realismo Maravilhoso nas obras latino-americanas. De acordo com Araújo,

[...] many of these characteristics are presente in science fiction by Brazilian authors produced from the 60s onwards as if the magical realism model that had emerged in Latin American during the 60s




influenced how the genre of science fiction developed in Brazil.  
(ARAÚJO, 2014, p. 23)

Da mesma maneira com a qual as obras de origem anglo-americana projetavam suas imagens de um futuro paradisíaco sob as influências pelo Realismo Mágico, as latino-americanas se revestiam do maravilhoso, uma característica imanente da realidade pós-colonial de muitos países deste continente. O Brasil vive, por aproximadamente duas décadas, um grande movimento que possibilita transformações nas esferas política, social, econômica, cultural que irá fomentar, de forma significativa a criação, de uma memória coletiva em meio a um de seus maiores eventos históricos: a ditadura militar – um período que compreende as décadas de sessenta, setenta e tenta despontar na década de oitenta.

Neste momento, se fortalece um posicionamento crítico às políticas ecológicas governamentais que permitiram, nos anos 1970, momento da ditadura, a abertura total a indústrias estrangeiras, sem que fossem submetidas a despesas com a legislação ambiental (ARAÚJO, 2014). A emissão de gases poluentes, a poluição de rios e nascentes, o desenvolvimento industrial no Brasil marcou a sua entrada no processo de industrialização e o colocou no processo de globalização da dinâmica pós-moderna. Ao mesmo tempo, os direitos civis eram cassados pela ditadura e as vozes censuradas por sua política totalitária.

Nada era importante: cada um fazia o que era necessário fazer, desde os tempos imemoriais. E ninguém se importava com o resto. A Fábrica fornecia tudo: roupa sintética, alimento concentrado, figuras visuais e reuniões onde se debatiam histórias sobre o futuro (CABRAL, 1977, p. 10).

Ao longo da primeira parte, tanto o Velho quanto os outros personagens são tratados como pessoas sem memória. Pessoas sem memória não têm passado. Não há senso de identidade. Figuras estranhas que circulam fora da Fábrica as quais ninguém havia visto, são retratadas como sombras deslizantes ou indefiníveis. A transposição feita do substantivo comum para o próprio pode ser vista como uma estratégia do autor para retratar as consequências dos esforços conduzidos para apagamento da memória e uma profunda crise de identidade que distancia cada vez mais a humanidade do mundo fora da Fábrica. Não há possibilidade de viver fora dela, ela é a única alternativa de sobrevivência, então não há motivos para sair de lá. A humanidade está condicionada às



suas regras, uma sujeição que é forçada pela censura e aos poucos se torna um comportamento natural.

De acordo com Araújo, Cabral lança mão das teorias pós-colonialistas, que emergiram na década de 1980, para retratar as consequências da colonização sobre a identidade.


The degeneration of men, for example, is strongly emphasized in *Umbra*, suggesting the destructive impact of colonization on human identity; like technological development, the process of colonization generates people without memories, dreams or hope (ARAÚJO, 2014, p.140)

Sabendo-se que na época em que a obra foi escrita, havia uma imposição das políticas estrangeiras, por questões econômicas, a denúncia que Cabral faz na narrativa é pertinente uma vez que as políticas estrangeiras impõem suas regras no mercado nacional instaurando uma política de desenvolvimento global onde a nova metrópole se apropria da matéria prima da colônia para lhe revender como produtos mais caros. A dinâmica da globalização prevê

Aceitar o risco como risco, orientação que nos é mais ou menos imposta pelos sistemas abstratos da modernidade, é reconhecer que nenhum aspecto de nossas atividades segue um curso predestinado, e todos estão expostos a acontecimentos contingentes (GIDDENS, 2002, p. 33).

A realidade apresentada pela Terra degradada irá determinar de que forma o Homem vai se adaptar às novas condições de existência. No momento, apenas a Fábrica pode proporcionar uma vida melhor. No entanto mais favorável que o ambiente hostil em que se transformara. Para Giddens, “o futuro não consiste exatamente na expectativa de eventos ainda por vir” (GIDDENS, 2002, p. 33), mas são organizados de maneira reflexiva no presente com elementos da memória, da história de maneira crônica (no sentido cronológico).

Pollak (1992) admite três fatores essenciais no processo de construção de identidade: a unidade física, que abarca as fronteiras individuais e do grupo; a continuidade dentro do tempo – cronológico, moral ou psicológico; e o sentimento de coerência no qual os elementos diferentes da constituição de um indivíduo se unificam. De acordo com ele,



[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 204, grifo do autor).

O desfecho da obra de Cabral (1977) revela a necessidade de não deixar a memória morrer, pois ela está intimamente ligada aos lugares de seu pertencimento. Para Pollak,

Existem lugares de memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. Pode ser, por exemplo, um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independentemente da data real em que a vivência se deu [...] Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa podem constituir lugar importante para a memória do grupo e, por conseguinte, da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a este grupo. (POLLAK, 1992, p. 202)


A ausência destes lugares na lembrança dificulta a reconstituição da memória, pois, conforme Halbwachs, “é exatamente assim que podemos definir a memória e somente o espaço é estável o bastante para durar sem envelhecer” (HALBWACHS, 2003, p. 189), um simulacro da imutabilidade do tempo, remontando o passado no presente.

### **Considerações finais**

Pretendeu-se neste estudo contribuir com reflexões que problematizem os estudos acerca da memória que evoca um passado vivo no presente e dinamizado por lugares em que encontra suporte. Na obra de Cabral, encontramos um percurso que nos ajudou a identificar a literatura como lugar de memória pelo seu caráter material, simbólico e funcional.

A narrativa de Umbra, longe de ser um mero registro de uma memória morta, um arquivo histórico, é investida pelo que Nora (1993) chama de uma aura simbólica, visto que na relação dos indivíduos com a Fábrica remete uma tentativa de apagamento da memória, do passado vivido, percebido principalmente na alienação das pessoas.

Ao se reunirem para contar histórias sobre o futuro, revelam um passado silenciado e que não conseguem mais evocar. Deixa de ser um caráter meramente funcional e se estabelece como um ritual, uma perpetuação das experiências vividas, renovadas, mesmo que repetidas. Assim, pode-se evocar Nora (1993, p. 22), pois as lendas, por serem carregadas de material simbólico, são “uma chamada concentrada da lembrança”.




A ausência dos lugares de memória na novela de Cabral impossibilita qualquer senso de identidade nos habitantes da Fábrica. Sem ter um suporte de memória, eles recorrem à narração das lendas que de alguma forma reconstróem o passado, que não é histórico para eles, mas mítico. Uma memória reelaborada, no entanto discordante entre eles o que dificulta a sensação de pertença ao grupo, ao passado, não constituindo assim uma memória coletiva, pois esta nasce da negociação que as memórias individuais fazem entre si encontrando uma base comum.

A premissa de que a constituição da memória é um ato individual e de que há uma aparente espontaneidade em seu ponto de partida, se desfaz na medida em que entendemos que as relações sociais são formas de consciências que moldam não só o comportamento, mas também os valores e princípios de seus membros. Mesmo em momentos em que nos encontramos aparentemente sozinhos, trazemos conosco elementos de grupos aos quais pertencemos, ainda que “outros não estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco uma certa quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWALCHS, 2003, p. 30).

A partir desta consideração, somos levados a seguir este percurso, tendo em vista que é a partir do grupo ou dos grupos aos quais pertencemos – considerando os dois tempos que esta forma verbal (pertencemos) admite, presente ou pretérito – que as nossas lembranças são evocadas deslocando sua origem do individual para o coletivo. Contudo, um acontecimento pode ser considerado como lembrança ou não, dependendo do envolvimento afetivo que nos liga a ele. Será que este processo de identificação (ou não) com determinado evento de um dado grupo ao qual somos ligados pode se constituir matéria de identidades? Arrisco dizer que, para Halbwachs, sim, visto que a pertença a vários ambientes e as várias posições de sujeito ocupadas por cada indivíduo de certa maneira são referências identitárias. De acordo com Hall,

As estruturas exibem tendências – linhas de força, aberturas ou fechamentos que constroem, modelam, canalizam e, nesse sentido, “determinam”. Mas estas não podem definir, no sentido de pensar absolutamente ou garantir. As ideias que devem pensar, estão irrevogável ou indelevelmente inscritas nas pessoas; o senso político que elas devem ter não se encontra como inscrito em seus genes sociológicos (HALL, 2011, p. 158).

Vale ressaltar que o jogo de influências exercido por várias correntes sociais (grupos) às quais estávamos aparentemente alheios, se manifesta no jogo de conflitos que



se estabelece entre a memória individual e a coletiva, pois “enquanto sofremos docilmente a influência de um meio social, não a sentimos. Ao contrário, ela se manifesta quando em nós um ambiente é cotejado com o outro” (HALBWALCHS, 2003, p. 58). A criação literária por ser profundamente marcada por seu contexto de produção possibilita um diálogo cada vez mais eloquente e aberto com as diversas memórias coletivas, visto que elas são as memórias dos grupos dos quais fazemos parte ao longo de nossa existência social.

A difusão e o contato com esta Literatura evidencia o fato de estas obras serem profundamente engajadas às condições históricas, sociais, culturais, políticas de suas condições de produção, revelando como o processo de elaboração da identidade é vinculado a essas condições.

### **Referências**

- ARAÚJO, Naiara Sales. *Brazilian Science Fiction and the Colonial Legacy*. São Luís: Edufma, 2014.
- CABRAL, Plínio. *Umbra*. São Paulo: Summus, 1977.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- HALBWALCHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2014.
- NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 7-28, 1993.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- \_\_\_\_\_. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989



## EDUARDO GALEANO E A SENSIBILIDADE HISTÓRICA DA MEMÓRIA

Heloisa Helena Ribeiro de Miranda (IFRO)<sup>1</sup>  
Célia Maria Domingues da Rocha Reis (UFMT)<sup>2</sup>

**Resumo:** O texto se propõe a realizar um debate entre os limites epistemológicos estabelecidos entre História e Memória, desenvolvidos por Maurice Halbwachs (2003), Philippe Joutard (2007), Jacques Le Goff (2003), Tzvetan Todorov (2000), Pierre Nora (1993) e Paul Ricoeur (2003), relacionando - os ao conceito de literatura composto por Roland Barthes (1977), com o intuito de identificar como a literatura se transfigura em um espaço, no qual a sensibilidade da memória, não apenas contribui para a escrita da história, mas também como a linguagem literária corrobora para a materialidade da própria sensibilidade da História. Para tal, faremos uso da escritura do uruguaio Eduardo Galeano, no texto "Palabras Perdidas" retirado da obra *Especjos: una historia casi universal* (2008, p. 103).

**Palavras-chave:** Literatura, História, Memória

### Introdução

Não há complexidade maior que mourejar com palavras. Nomeadoras compulsivas, elas nos permitem identificar, compreender e, principalmente, interpretar as coisas, os seres e o mundo. Lidar com sua singularidade não é tarefa fácil, já que cada uma, dependendo de seu contexto, transfigura-se em um espaço infinito de significações. Nesse sentido, podemos compará-las às substâncias líquidas, as quais não encontram barreiras e nem limites. *Limite*, eis aqui um exemplo, como diria Paul Válerly (1991) dessas palavras atormentadoras do espírito. Herdada do latim *limes*, é morfologicamente denominada de substantivo masculino. Atribuíram-lhe o sentido de linha cuja característica é estremar espaços próximos, podendo ser definida também como: marco, fronteira e extremo. Já para a filosofia aristotélica, o limite é o término de uma coisa fora do qual não tem existência, e ao mesmo tempo, constitui-se em começo de outra coisa diferente.


Em compensação, para a linguagem matemática, o conceito de limite é utilizado para descrever o comportamento de uma função à medida que sua premissa se aproxima de um determinado valor. Como exemplo, podemos citar o comportamento de uma sequência de números reais, na proporção que o índice da sequência vai crescendo, ele se estende ao infinito. Por último, Hannerz (1997), antropólogo inglês, argumenta sobre a contribuição do

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (UFMT), Doutoranda em Estudos de Linguagem (Ufmt). [heloisamiranda@hotmail.com](mailto:heloisamiranda@hotmail.com)

<sup>2</sup> Graduada em Letras, com mestrado em Teoria Literária e doutorado em Literatura Brasileira, ambos cursados na UNESP/São José do Rio Preto/SP, e pós-doutorado na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/Depto de Letras Clássicas e Vernáculas/FFLCH/ USP. É Professora Associada IV, docente do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. [celiadr@uol.com.br](mailto:celiadr@uol.com.br)





processo de globalização para a diluição dos espaços demarcatórios da cultura e a composição fluída de suas identidades, afirmando que “às vezes, o limite é visível, outras vezes não. É melhor entendê-lo como um zig-zague ou uma linha pontilhada [...] que nos permitem discernir descontinuidades, tanto na dimensão social quanto na cultural” (1997, p. 17).


Para que possamos entender melhor como esse limite, às vezes, não se apresenta de forma tão definida, gostaríamos de tratar aqui sobre como a literatura, por meio de seu jogo com a linguagem, pode se compor como um espaço que consente uma fluidez entre extremos. Nessa perspectiva, partiremos dos limites epistemológicos estabelecidos entre a história e a memória, objetivando identificar, por meio da linguagem literária, seus pontos de contato ou, até mesmo, os espaços os quais permitam a solvência dessas limitocidades. Para tal, faremos uso da escritura do uruguaio Eduardo Galeano, no texto "Palabras Perdidas" retirado da obra *Espejos: una historia casi universal* (2008, p. 103).

### **1. Às vezes o limite entre história e memória é visível, outras vezes não**

Iniciamos nossa jornada pelo universo da história e da memória com as contribuições do historiador francês Jacques Le Goff (2003) que define a história como uma ciência ambígua em si mesma, posto que deseja ser objetiva, mas não é; deseja reviver os acontecimentos do passado, mas apenas pode recordá-los no presente. Essa composição inexata da história, segundo Le Goff, reside na ânsia que ela possui em ser neutra, mas acaba por se esbarrar na subjetividade da interpretação dos sujeitos que a compõe. Afirma ainda, que a história só se constitui como tal, na proporção que não admite nem um discurso absolutamente racional, muito menos um exclusivamente subjetivo.

[...] A história é essencialmente equívoca, no sentido de que é virtualmente événementielle e virtualmente estrutural. A história é na verdade o reino do inexato. Esta descoberta não é inútil, justifica o historiador. Justifica todas as suas incertezas. O método histórico só pode ser um método inexato. A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir. Ela quer tornar as coisas contemporâneas, mas ao mesmo tempo tem de reconstruir a distância e a profundidade da lonjura histórica (LE GOFF, 2003, p. 22).

De acordo com o historiador, é o aspecto hesitante que permite uma prática interpretativa da história, concebendo-a como um elo entre o vínculo social e todas as suas dimensões, bem como, o ponto de junção de suas práticas e de suas representações. Esse modo de compreender a história, em suas nuances subjetivas, surge em oposição à sua aceção positivista. Esclarece-nos Le Goff que, até o século XIX, a história era direcionada




por essa perspectiva científica, defendendo que era dever do historiador encontrar os fatores que determinassem a verdade histórica, cuja veracidade seria encontrada em documentos oficiais, submetidos a criteriosos métodos de validação; desconsiderando, desse modo, qualquer aspecto subjetivo no fazer histórico. Entre essas subjetividades, desconsiderava-se, principalmente, a subjetividade da memória.

No que concerne à memória, Paul Ricouer em *A memória, a história e o esquecimento* (2003) argumenta que se deve ao sociólogo francês, Maurice Halbwachs (2003), a ousadia de atribuir à memória sua instância social. O sociólogo defende que ela é composta por um infinito arquivo de lembranças do passado, sendo constituídas por imagens, as quais se relacionam diretamente ao envolvimento emocional dos sujeitos. Dessa maneira, a capacidade de armazená-las está condicionada ao grau de afetividade dos agentes envolvidos. E, mesmo que estejamos a sós, afirma Halbwachs, elas nunca serão, exclusivamente, nossas.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2003, p. 30).

É partindo dessas reflexões que o teórico compreende que ela se constitui dicotomicamente em: memória coletiva e individual. Por memória coletiva, Halbwachs a concebe como sendo a faculdade de criar uma conexão entre as nossas lembranças e as lembranças de outras pessoas ou, outros grupos. Dessa forma, constituindo-se em virtude de experiências compartilhadas, que não precisam ser, necessariamente, lembradas da mesma forma por todos. Já a memória individual, edificada a partir da vivência do sujeito, será para o teórico, uma espécie de resíduo de impressão que pode vir a escapar do pensamento ou, da memória de uns e de outros, mas que ainda existir em nós. Explica-nos ainda, que a memória individual é responsável pela composição da singularidade de nossa história individual. Essa percepção dicotômica da memória lhe permite a compreensão da inerência compartilhada da memória coletiva, a qual autoriza a organização de outra memória, denominada por ele de histórica.

Assim, mesmo quando se trata de lembranças de nossa infância, é melhor não fazer distinção entre uma memória pessoal, que reproduziria mais ou menos as nossas impressões de outrora, que absolutamente não nos permitirá sair do estreito círculo de nossa família, da escola e dos amigos, e uma outra memória, que se poderia chamar de histórica (HALBWACHS, 2003, p. 78).




Outro teórico realizou uma distinção, bem marcada entre história e memória, foi o historiador francês, Pierre Nora (1993), que defende a tese de que a aceleração da história está concatenada a uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto. Para Nora, essa aceleração acaba por prejudicar a memória, condenando o homem ao esquecimento, na medida em que estabelece uma distância entre a memória verdadeira, relacionada, pelo historiador, às sociedades primitivas e, seu representante do sagrado e, desse modo, conduzindo o antigamente dos ancestrais ao tempo impessoal da história. De acordo com Nora, a interrupção com o ritualismo da memória compõe a ruptura de um elo de identidade muito antigo, transformando a experiência da memória em objeto para a operação intelectual da história.

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e repentinas revitalizações. [...] A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quanto grupos existentes; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, permanece a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal (NORA, 1993, p. 9).

O discurso arrebatado, de Pierre Nora, compõe-se como um apelo ao modo como a memória passa a ser tomada como objeto da história, estando, assim, condenada aos critérios de cientificidade e criticismo da historiografia. Nessa perspectiva, interpretamos que essa escritura fervorosa, deve-se a percepção, que Pierre Nora possui, da memória não apenas como objeto, mas enquanto manifestação do conteúdo sensível da história, o qual é renegado em virtude da busca pela objetividade e imparcialidade no fazer histórico.

Entretanto, esclarece-nos Philippe Joutard (2007) que essa separação e essa sobreposição da história, em relação à memória, passam a ser questionadas. Explicando-nos que, até meados do século XX, a historiografia trazia como essência a construção de uma história que representasse o triunfo e a glória de grandes personagens; com o intuito de auxiliar na formação de um sentimento nacional, na legitimação da política, como também, uma forma de apoiar a criação de uma nação que ainda carecia de Estado. Esse modo de tomar a memória, como objeto da história, com essa finalidade específica de validar as grandes personagens históricas; é posta em cheque, na perspectiva de Joutard, com a Escola




do *Annales*. Introduzida, na França, em 1929, por Mac Bloch e Lucien Febvre. A Escola do *Annales* inicia um processo de questionamento e de desvalorização da historiografia com foco, exclusivamente, político, factual e centrada em torno da eloquência histórica, acusando-a de negligenciar a maior parte das realidades humanas. Joutard nos informa ainda, que essa aceção é reforçada após a Segunda Guerra Mundial, a partir de então, “foram postas em destaque todas as formas de marginalidade como atores privilegiados da história: os operários, os emigrantes, os camponeses pobres, as minorias étnicas e as mulheres” (2007, p. 228).

Logo depois dessa experiência de guerra, na concepção do teórico, a documentação que, até esse momento, era tradicionalmente utilizada na composição e compreensão da história, torna-se incapaz de alcançar o indizível, a violência e a desumanização absoluta. “O tempo da história é então substituído pelo tempo da memória, que rejeita não apenas a história-memória nacional, mas desvaloriza toda forma de história por sua ligação com o poder” (2007, p. 229). Philippe Joutard, ainda argumenta que para transpor a oposição dos limites edificados entre a história e a memória, faz-se necessário repensar a ambiguidade da noção de memória. Para tanto, ele traz o conceito de memória subalterna, que era até esse momento, totalmente desconsiderada.

## **2. A literatura enquanto jogo e espaço de reconciliação entre história e memória**

Embora os jogos com a linguagem tenham começado muito antes, foi em 7 de janeiro de 1977, em sua aula magna no Collège de France, que Roland Barthes realiza mais que um esboço teórico. Ao pensar a Semiologia, Barthes não nos oferece somente uma teoria, mas um novo prisma para a interpretação da linguagem, do sujeito e do mundo contemporâneo. No que tange esse contemporâneo, quanto a linguagem, Barthes (1977) traz uma perspectiva sócio-histórica, depreendendo-a como um sistema organizado e articulado preexistente à humanidade.

De acordo com o crítico, a linguagem serve como um meio de propagação de discursos de poder, localizados nos mais finos mecanismos de intercâmbio cultural. Entre os meios de manifestação e de disseminação do poder, a língua, na vertente barthesiana, compõe-se como o regime fascista. Uma vez nascido nela, não nos coube escolher, restando-nos duas injunções: a asserção da língua e o gregarismo da repetição. Conforme Barthes, a axiomática da língua está ligada à sua composição enquanto código e suas leis de funcionamento. Quando enunciamos, ela nos obriga a fazer uso de seus procedimentos de seleção e de combinação,



que sempre nos encaminham para a elaboração de enunciados positivos; negar, duvidar, colocar-se neutro é um “jogo de máscaras languageiras”.

[...] Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir fora do poder, no esplendor de uma renovação permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (BARTHES, 1977, p. 14).

Já que, segundo Barthes, não nos foi ofertado a alternativa de habitar fora da língua(gem), resta-nos, então, nos tornar um conhecedor exímio de suas regras e leis para, assim, poder trapaceá-la. Desse modo, a literatura se constitui, na teoria barthesiana, como o lugar onde a linguagem pode estar à salva das malhas do poder e encontrar a liberdade ideológica do signo, uma vez que a literatura permite o refazer perpétuo da linguagem. Por mais que tenhamos uma percepção de trapaça, na mesma proporção que a deslealdade ou a inverdade; na literatura, a trapaça não é insidiosa, ela aprende o jogo da língua, compreende seu regulamento e, por sabê-lo muito bem, encontra caminhos esquivos, que assentem distanciar-se de sua asserção. Vejamos, então, como a linguagem literária manifesta esse jogo com a linguagem.

#### Palabras perdidas

Por las noches, Avel de Alencar cumplía su misión prohibida.

Escondido en una oficina de Brasilia, él fotocopiaba, noche tras noche, los papeles secretos de los servicios militares de seguridad: informes, fichas y expedientes que llamaban interrogatorios a las torturas y enfrentamientos a los asesinatos.

En tres años de trabajo clandestino, AM fotocopió un millón de páginas. Un confesionario bastante completo de la dictadura que estaba viviendo sus últimos tiempos de poder absoluto sobre las vidas y milagros de todo Brasil.


Una noche, entre las páginas de la documentación militar, AM descubrió una carta. La carta había sido escrita quince años antes, pero el beso que la firmaba, con labios de mujer, estaba intacto.

A partir de entonces, encontró muchas cartas. Cada una estaba acompañada por el sobre que no había llegado a destino.

Él no sabía qué hacer. Largo tiempo había pasado. Ya nadie esperaba esos mensajes, palabras enviadas desde los olvidados y los idos hacia lugares que ya no eran y personas que ya no estaban. Eran letra muerta. Y sin embargo, cuando los leía, Ave; sentía que estaba cometiendo una violación. Él no podía devolver esas palabras a la cárcel de los archivos, ni podía asesinarlas rompiéndolas.

Al fin de cada noche, Avel metía en sus sobres las cartas que había encontrado, les pegaba sellos nuevos y las echaba al buzón del correo.

No que se refere à linguagem, na qualidade de jogo, Roland Barthes, em Elementos de semiologia (1964), fundamenta-se na concepção de língua, elaborada por Fernand Saussure




em seu Curso de Linguística Geral (1916), como um sistema social abstrato de seleção e de combinação de signos linguísticos, com a finalidade de estabelecer um arcabouço para a compreensão, utilização e organização dos procedimentos linguísticos dispostos na materialidade dos enunciados, disponibilizando-nos os caminhos e os métodos de trapacear com/a língua.

Esclarece-nos, Barthes (1964), que a sociabilidade e o automatismo da língua residem em um contrato social e coletivo, efetuado por nós; infelizmente, não tivemos a oportunidade de realizar uma leitura prévia da ação contratual. No entanto, para que não fôssemos tão prejudicados pela assinatura do contrato, a língua nos ensejou a fala, que se organiza como um ato de seleção e de atualização dos signos linguísticos, realizado de modo particular pelos indivíduos. Desse modo, assimilamos que seja em virtude da possibilidade de particularizar a língua, por meio da fala, que Barthes encontra uma brecha para trapaceá-la, na relação que se estabelece entre o plano de expressão e o de conteúdo.

Em relação ao plano de conteúdo, Galeano traz a ação subversiva e transgressora de sua personagem Avel de Alencar, que em meio às barbáries do regime, clandestinamente, transforma um momento turvo da história do Brasil, em gesto de solidariedade humana. Tanto a sensibilidade quanto à humanidade, expressa pelo texto, só é alcançada em virtude do trabalho realizado com a linguagem. A trapaça ocorre, efetivamente, na ação subversiva da personagem, ao fotocopiar, dos Serviços de Segurança Nacional, furtivamente, informes, fichas e anotações sobre vítimas de torturas e de assassinatos, ocorridos no íterim da Ditadura Militar brasileira. Sobre os serviços de segurança, Gissele Cassol nos informa que o Serviço Nacional de Informações (SNI) foi criado pela Lei nº 4.341, de 13/06/1964, com a função de superintender e coordenar, em todo o território nacional, as atividades de Informações e Contra-Informações, em particular as que interessassem à Segurança Nacional. De acordo com a historiadora, o novo órgão era diretamente ligado à Presidência da República e atendia ao presidente e ao Conselho de Segurança Nacional, afirmando que o SNI incorporou todo o acervo do Serviço Federal de Informações e Contra-Informações (SFICI), inclusive dos funcionários civis e militares.

Mas “foi o AI-5 [13 de dezembro de 1968] que abriu as portas para a efetivação do sistema de segurança”, pois além de restabelecer cassações e suspensões de direitos políticos, suspendeu a garantia do habeas corpus por prazo indeterminado. Com estas alterações jurídicas, os militares ganharam espaço para concretizar os objetivos da “Revolução”. Teriam assim, liberdade de ação nos casos de crimes políticos e crimes contra a segurança nacional. Uma espécie de “projeto piloto” do Sistema de Segurança Interna




(SISSEGIN) foi implantado em São Paulo, cidade considerada “centro irradiador dos movimentos de esquerda”. Lançada em 1º de julho de 1969, a Operação Bandeirantes (OBAN) reuniu as Forças Armadas, a Polícia Federal e a Polícia Estadual – Civil e Militar – com o intuito de travar uma luta anti-subversiva e anti-terrorista (CASSOL, 2013, p. 4).

AI-5 é uma sigla designada a um dos 17 Atos Institucionais emitidos no decorrer do golpe militar brasileiro. Cassol nos esclarece que esses atos tinham por finalidade gerar mecanismos de legitimação e legalização das ações políticas dos militares, atribuindo-lhes poderes extras constitucionais, a fim de que fossem inibidas manifestações e ideologias opostas ao regime. Entre tais atos, segundo as informações da Fundação Getúlio Vargas, o Ato Institucional nº 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, pelo então presidente Costa e Silva, produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros e, desse modo, pode ser considerado o momento mais duro da Ditadura.

Ainda no plano de conteúdo, a personagem “noche, tras noche”, durante três anos, fotocopiou milhares de documentos secretos “Un confesionário bastante completo de la dictadura que estaba viviendo sus últimos tiempos de poder absoluto sobre las vidas y milagros de todo Brasil.” A metáfora do confesionário construída por Galeano, pode ser interpretada com a representação de registros das ações repressoras organizadas pelos Atos Institucionais. Vale ressaltar que o texto de Galeano é produzido em 1993, e somente em 18 de novembro de 2005, que o então Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, promulga o Decreto nº 5.584, determinando a transferência dos documentos dos extintos Conselho de Segurança Nacional (CSN), Comissão Geral de Investigações (CGI) e Serviço Nacional de Informações (SNI) para o Arquivo Nacional e, assim, tornando públicas as ações desses órgãos.

Ao refletirmos sobre as ações de tortura e de assassinato, sucedidos no período ditatorial, é possível denominá-los de “falta”, que segundo Paul Ricouer (2008) é uma inadequação existencial do ser que está sujeito ao fracasso e a solidão, sua experiência torna-se um “dado”. Para o filósofo, ela é composta por uma imputabilidade gerada pela transgressão de uma regra, que acaba por trazer consequências e danos a outrem. Embora os Atos Institucionais não configurem descumprimento das leis, uma vez que estavam amparados por uma legislação interna, eles violam os Direitos Humanos.

A confissão materializada em linguagem se transfigura em rememoração, este relembrar, de acordo com Ricouer (2008), estabelece “um poder de vinculação criador de história”, isto é, assente uma íntima relação entre a história e a memória. No instante em que



Ricouer estabelece esse liame entre história e memória, interpretamos que, assim como língua e fala estão ligadas por um processo dialético, uma vez que “não há língua sem fala e não há fala fora da língua” (BARTHES, 1964, p. 19); história e memória também estão ligadas pelo procedimento; posto que não há história sem memória, como não há memória fora da história. Para Ricouer, é essa dialética que autoriza o reconhecimento, instituindo, desse modo, o que o filósofo chama de memória feliz.


No que concerne o plano de expressão, a sensibilidade da linguagem se manifesta, primeiramente, na seleção lexical do escritor. Eduardo Galeano escolhe trabalhar com vocábulos que permeiam o campo semântico de um ambiente administrativo. Entre eles podemos destacar os verbos: “fotocopiar”, “firmar”, “llamar” “cumplir” e “trabajar”, como também os substantivos concretos: “oficina”, “papeles”, “sevicios”, “informes”, “fichas”, “carta”, “mensajes”, “palabras”, etc.

O papel do conceito do substantivo é o de simbolizar uma estrutura individual e única e o de determinar em nosso espírito o lugar especial que cada uma das representações do objeto deve ter em relação às outras. No conjunto dos atributos, aqueles que são possuídos por excelência de um modo único desempenham um papel particular de delimitação (HUSSERL, 1970, *apud* RICOUER, 1957, p. 164).

Dessa forma, tomando as reflexões de Paul Ricouer, se o substantivo possui como atributo denotar uma estrutura singular e, ao mesmo tempo decretar “em nosso espírito” a condição especial de cada uma das representações realizadas a cerca dos objetos, dos seres e do mundo; percebemos que, embora o texto se configure em ficção, há o desejo de concretude do fato, que é alcançado graças ao jogo com a linguagem literária e a materialidade dos substantivos empregados na composição textual. No texto, a realidade da ação é assentida, ainda no plano da expressão, pelo modo de seleção e de organização dos elementos linguísticos no plano sintagmático da língua e, mesmo que sua axiomática e seu gregarismo o obriguem a utilizar seu regime de funcionamento, Galeano consegue trapaceá-la.

No instante em que, Roland Barthes afirma que o texto só pode “avançar” graças aos incessantes apelos por novas unidades, parece-nos que a história, em sua dialética com a memória, só avança, em virtude de seus sucessivos apelos a memória a qual lhe oferece novos elementos, que por meio do trabalho do historiador, são analisados, interpretados e inseridos na escrita da história. Esse processo de seleção, combinação e organização mediado pelo historiador é o que consente o perpétuo movimento da história.






El trabajo del historiador, como cualquiera trabajo sobre el pasado, no consiste solamente en establecer unos hechos, sino también en elegir por ser más destacados y más significativos que outro, relacionándolos después entre sí; ahora bien, semejante trabajo de selección y de combinación está orientado necesariamente por la búsqueda no de la verdad sino del bien. (TODOROV, 2000, p. 49)

Eduardo Galeano não é um historiador e, por isso não busca a verdade histórica, mas enquanto escritor e, por compreender muito bem seu papel social, busca o bem. É exatamente esse bem, descrito por Todorov, que ele quer realizar. Desse modo, a personagem Avel de Alecar encontra, entre as páginas da documentação oficial, uma carta que havia sido escrita há quinze anos, possuindo como assinatura um beijo, enfatizado pelo escritor como sendo de mulher. “La carta había sido escrita quince años antes, pero el beso que la firmaba, con labios de mujer, estaba intacto.”

Embora sejamos cientes da ficcionalidade do enredo, Galeano, por meio de sua organização sintagmática, consegue apresentar um traço sensível da história, presente não somente na ação da personagem, mas também no modo de apresentação das cartas e a maneira como foram assinadas “el beso que la firmaba” e, assim, passando a conotar as inúmeras memórias postas ao esquecimento. Interpretamos, nesse momento, que Galeano tenta combater a historiografia eloquente, pois sabe que essa desconsidera qualquer subjetivada histórica e, por isso, vai em busca de outras memórias as não ditas.

Essa memória não oficial é denominada por Michael Pollak (1989), de memória subterrânea, composta por um meio heterogeneizante e subversivo da memória; possuindo como propósito, trazer a público, as lembranças esquecidas e traumatizantes, lançadas a aridez do esquecimento, em detrimento à memória nacional. Pollak enfatiza, também, que essa memória carrega em si a particularidade e a fragmentação de lembranças e fatos do passado, mas que graças a ela, o silêncio se torna significável. Esse é o intuito de Galeano, torna o silêncio dizível. Embora, a personagem soubesse que as pessoas não fossem encontradas, o conteúdo era muito singular para serem devolvidas “a la cárcel de los archivos”. Prendê-las, novamente, significava ser conivente com silêncio, não permitindo o conhecimento e tampouco, a significação de cada uma daquelas memórias silenciadas.

Cada uma dessas cartas não representa, apenas, a confissão, materializada em linguagem, como bem defende Paul Ricouer; mas também o sofrimento, a angústia e o desespero de cada uma das pessoas que tiveram seus entes queridos torturados e/ou




assassinados, durante a Ditadura Militar brasileira. Estas são, na verdade, o testemunho dos sujeitos silenciados e, por esse motivo Avel de Alencar colocava selos novos em cada uma delas e as punham de volta ao correio.N“Al fin de cada noche, Avel metía en sus sobres las cartas que había encontrado, les pegaba sellos nuevos y las echaba al buzón del correo.”

Devolvê-las significa dizer o silêncio, lançando-as, agora, ao discurso da história. Esclarece-nos Paul Ricoer (2008) que essa é real função do historiador, realizar uma interpretação crítica da memória, não com a única intenção de evidenciar fatos ou eventos, mas sim com o intuito de promover o perdão. Argumenta ainda o filósofo, que o instaurar do perdão permite a manifestação, do que Ricoer denominou memória feliz. Por isso, ele conclui que história e memória, distintas na maneira de trazer ao presente, o passado, estão tão intimamente relacionadas que é por meio do projeto de verdade da história e a visada de fidelidade da memória que o “pequeno milagre do reconhecimento” é possível, mas enfatiza que este não possui um equivalente na história, atribuindo-o unicamente a memória.

### **3. E assim, um infinito de possibilidades ...**

Nosso propósito foi o de estabelecer um debate entre os limites epistemológicos traçados entre a história e a memória e, como o a linguagem literária pode se compor em um espaço fértil para a transposição desses limites. Desse modo, vimos que, embora história e memória sejam “[...] vias de acesso ao passado paralelas e obedientes e duas lógicas distintas.” (JOUTARD, 2007, p. 225). Elas acabam por se compor em processo dialético, ou seja, não história sem memória, bem como não há memória fora da história, uma vez que o desenvolvimento da história se dá graças aos sucessivos apelos a memória que lhe disponibiliza sempre novos elementos, os quais, por meio do trabalho do historiador, são analisados, interpretados e organizados pela historiografia. Logo, será esse processo de seleção, combinação e organização, mediado pelo ele, que permite o infinito movimento de construção histórica. Partindo desse pressuposto, a literatura, mediante seu jogo com a linguagem, transforma-se em um lugar onde a hierarquia entre história e memória são desfeitas.

Também podemos perceber que mesmo o texto de Eduardo Galeano, trazendo como axioma a ficcionalidade, compõe-se em um mecanismo, no qual a história pode lançar mão para manifestar, não apenas a subjetividade do historiador, mas também a própria sensibilidade histórica. No entanto, vale ressaltar que essa sensibilidade só se manifesta,



efetivamente, no discurso histórico, após os estudos produzidos pela Escola do Annales e, conseqüentemente, com a oportunidade do reconhecimento das infinitas memórias ignoradas em nome de uma verdade histórica. No que diz respeito a Eduardo Galeano, não é presente o escritor tomar para si a escrita da história, esse trabalho é dado ao historiador, mas ele se propõe em realizar o bem, na perspectiva de Todorov (2000), trazendo para a materialidade da linguagem literária a memória emudecida, proporcionando-a a escuta.

### **Referências bibliográficas**

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moiséis. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de Semiologia*. Tradução Izidoro Bliskein. São Paulo: Cultrix, 1964.
- BECHARA, Evanildo. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.
- HANNERZ, Ulf. *Fluxos, Fronteiras, Híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*. In: *Mana*, nº 3, 1997, p 7-39. Disponível em <http://www.mat.uc.pt/~mat1202/LimitesEDerivadasWord.htm>. Acessado em 20 de outubro de 2016.
- HALBAWCHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.
- JOUTARD, Phillipe. Reconciliar história e memória? In: *Escritos/ um*. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, ano 1 , nº 1, 2007, p. 223-235.
- NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo: Revista do Programa de Pós-Graduação em história, nº10, 1993, p. 7-28.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-17.
- RICOUER, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Editora Loyola, 2005.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
- VALÉRY, Paul. *Varietades*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

## REFLEXÕES SOBRE MEMÓRIA, AUTOFIÇÃO E DITADURA EM *MONTONEROS: UNA HISTORIA*, DE ANDRÉS DI TELLA

Vitor Lourenço Rodriguez Salgado (UFRJ/CAPES)

**Resumo:** Este trabalho tem por interesse realizar uma análise dos elementos de construção autoficcional da personagem Ana, ex-militante montonera, presente no documentário *Montoneros: Una historia*, de Andrés Di Tella. Paralelamente, apresentamos algumas questões políticas e teóricas para endossar a investigação sobre o momento ditatorial argentino vivido entre 1976 e 1983.

**Palavras-chave:** Montoneros, Ditadura Argentina, Pós-memória, Andrés Di Tella, Beatriz Sarlo

Em *Montoneros: una historia* (1994), Andrés Di Tella coloca em pauta a problemática que envolve a passagem da memória histórica da sociedade argentina de uma geração para a outra. Retomando o conflituoso cenário dos anos de 1970 até o fim da ditadura militar e consequente redemocratização em 1983, o cineasta organiza uma rede testemunhal de pessoas que participaram ativamente das dinâmicas político-sociais da época, entre elas simpatizantes e integrantes do grupo de guerrilha armada Montoneros. Nomes centrais como Roberto Perdia, ex-comandante montonero, Ignacio Velez, fundador do grupo, Silvina Walger, jornalista simpatizante da luta armada, e Jorge Rulli, fundador da juventude peronista, compõem o documentário com seus depoimentos. Além destes, a obra conta com a participação dos ex-montoneros Chiqui Falcone e Todo Devoto, de Domingo Godoy, integrante do Movimento Villero Peronista, dos ex-detidos/desaparecidos Graciela Daleo, Ana (ambas ex-montoneras), Mario Villani, Rolo Miño e Victor Bastera. Nosso foco recairá sobre Ana, personagem que nos interessa para os fins deste trabalho e desempenha um papel fundamental na narrativa orientada por Di Tella.

Produzido e lançado ao público na primeira metade dos anos de 1990, o documentário desenvolve seu campo de investigação a partir da curiosidade de Paula, filha de Ana, sobre os acontecimentos da década de 1970. Baseando-se nesse recorte conjuntural, Di Tella inicia um triplo percurso: 1) o resgate da memória concernente ao período marcado por uma dura repressão, desaparecimentos e terrorismo de Estado; 2) o reconhecimento de uma história montonera, como o próprio título salienta, trazendo as características políticas, identitárias e ideais que possibilitaram a formação do grupo; 3) e a exposição da memória individual de Ana, relacionando o contexto histórico à trajetória da personagem, aos afetos produzidos durante a militância e às contradições inerentes à guerrilha.

Nosso objetivo com este trabalho é estudar o modo de construção autoficcional da personagem Ana através do relato em primeira pessoa e a interdependência das esferas pública e privada durante o processo de figuração do eu na narrativa testemunhal. Paralelamente, traçaremos um rápido panorama teórico que busca fundamentar o valor do testemunho na produção histórica, as noções sobre memória e “pós-memória” e, por fim, a formação identitária pela via utópica.

. . .

Em *Tiempo Pasado* (2005), Beatriz Sarlo enfatiza as razões para uma escritura da memória que se faça valer não só pelo princípio academicista histórico-metodológico. Ao tematizar sobre o passado e os regimes de exceção na Argentina, a teórica inclui na discussão os elementos referentes à ética e ao direito de recordar. Podemos entender, em primeira instância, que eliminar o fator subjetivo da abordagem historiográfica, tendo como centro apenas a objetividade do método, permitiria o alcance da verdade. Com o decorrer da passagem secular, observa-se, contudo, que os momentos são conflituosos o suficiente para demonstrar que essa fórmula pode ter sido praticada de maneira equivocada quando levada às últimas proporções. A narrativa histórica fica a cargo de especialistas que possuem a devida autoridade para desempenhar tal função, para julgar o que vale ou não ser relatado. A problemática não se insere, inteiramente, no campo da competência laboral, mas nos usos dos gêneros que serão úteis à disciplina, como já sinalizado por Pierre Nora e Jacques Le Goff na obra *História: novos problemas* (1995), culminando, assim, na participação de outros sujeitos na escrita dessa história. Sarlo postula que “la modalidad no académica (aunque sea un historiador de formación académica que la practique) escucha los sentidos comunes del presente, atiende las creencias de su público y se orienta en función de ellas” (SARLO, 2005, p. 15). Esse trecho se relaciona diretamente à influência da memória sobre o papel de construção narrativa do passado no presente. A experiência transmitida diretamente pelo testemunho gera uma aproximação com o público leitor/ouvinte prescindível ao texto refém da ortodoxia acadêmica e proporciona um diálogo mais ostensivo com o imaginário coletivo contemporâneo. Não se trata de positivar radicalmente a apreensão do sujeito ou de erradicar o método, senão de congregar os valores da investigação histórica e os aspectos atribuídos à experiência ao lidar com o passado, podendo coincidir numa análise do que se conta e do que passou. O traço objetivo-metodológico na abordagem historiográfica, segundo a autora, não

deve se manter enquanto função hermética restringida a um grupo seletivo de profissionais; deve, ao contrário, funcionar como ferramenta importante na organização do registro histórico textual, na reunião de todo o material disponível, acadêmico ou não, e na inclusão do fator humano nos interstícios do discurso histórico.

Para além do problema acadêmico, durante os períodos ditatoriais na América latina, outro grande empecilho para a democratização da memória foi o domínio do governo sobre os meios de comunicação, promovendo a composição unificada de um relato histórico-nacional (ALABARCES, 2009). O caráter unilateral do relato culmina numa forte presença hegemônica da matéria histórica. Os grupos de guerrilha urbana e os movimentos da juventude foram derrotados ideologicamente pela ditadura. No caso argentino, durante o período de 1976 a 1983, a justificativa para as práticas do terrorismo de Estado surgiu na mesma medida em que houve a necessidade de diferenciar o povo daqueles que estavam envolvidos nas operações e manifestações contraditórias. O incômodo gerado pela pressão moral sobre os atos de violência praticados causou mais danos à sociedade do que ao Estado. A legitimação do uso da força, que teve como principal argumento o combate à “ameaça terrorista” dos grupos rebeldes, direcionou os holofotes para a luta armada como se fossem um perigo externo, uma ameaça ao povo, desarticulando o discurso da esquerda e as possibilidades de identificação massiva com a mudança radical proposta pelos grupos revolucionários. Esse distanciamento provocou, além de outros efeitos, um rechaço social que impediria a discussão sobre a memória destes grupos por muitos anos após a redemocratização.

Andrés Di Tella, ao ser entrevistado pela revista *La Fuga*, comenta sobre esse aspecto:

no me atreví a preguntarles si habían pertenecido a algún movimiento guerrillero, *eso era un tabú absoluto*. Si te fijás en el informe “Nunca más”, que se hizo inmediatamente después de la dictadura y que fue la base para los juicios a las juntas militares, ahí no se hace mención alguna de las organizaciones armadas, todos eran víctimas inocentes entre comillas. Esto no quiere decir que haber pertenecido a una organización armada justifica el secuestro y tortura y asesinato de nadie. Pero lo que quiero decir es que *la existencia de las organizaciones armadas era un tabú*, quizás porque el argumento principal de los militares y la derecha era que habían tenido que intervenir frente a la amenaza terrorista (grifos nossos).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Retirado de <http://www.lafuga.cl/andres-di-tella/618>. Acesso em 15 de janeiro de 2017.

Nesse sentido, Sarlo postula um direito à memória. A compreensão da história passa por diversos âmbitos. Considerá-la pura e simplesmente através de um modelo sistemático informativo, principalmente nos países onde existiram regimes totalitários, pode acarretar um afastamento prejudicial dos sujeitos sociais às questões sensíveis aos anos de violência. Se o limite da memória testemunhal se postula na impossibilidade de internalização da experiência pelo outro, é necessário que a história contada se faça inteligível e interpretável. A saída encontrada por Sarlo reside nas narrativas derivadas da experiência; mais precisamente, na maneira como se organiza o modo de construção do relato: “lo específico histórico es lo que puede componer la intriga, no como simple detalle verosímil *sino como rasgo significativo*; no es una expansión descriptiva de la intriga sino un elemento constitutivo sometido a su lógica” (2005, p. 69, grifo nosso). Ao retomar os argumentos de Paul Veyne e Paul Ricoeur a respeito das técnicas narrativas que compõem o modelo realista-romântico, a teórica pensa a retórica testemunhal e as particularidades inerentes à proximidade do público ao relato de experiência em primeira pessoa.

A intriga postulada por Beatriz Sarlo exerce o papel de componente inteligível que determina o limite de um relato. A impossibilidade de alcance da totalidade da história ou de um momento histórico aparece como uma dificuldade de apreensão dos significados gerados em determinado período. O cuidado ao contar a história deve ser redobrado ao tratar dessa leitura, pois podemos cair na relativização semiótica da realidade pelo sujeito, o que não nos é interessante; no entanto, a inteligibilidade da história a partir do testemunho residiria na concepção de uma linha narrativa que contivesse elementos e detalhes necessários para a verossimilhança do conteúdo narrado e, mais ainda, para o reconhecimento de um sujeito pelo outro, mantendo o foco sobre o indivíduo, o fator humano, atribuindo um valor a mais ao esquema instrumental da realidade objetiva. A importância dos testemunhos no contexto pós-ditatorial latino-americano é respaldada em diversos espaços e, pesando a quantidade de informação que ainda não foi posta em evidência, se torna mais do que necessário procurarmos novas ferramentas para solucionar os problemas sociais, gerados nos anos de violência, que ainda percorrem o imaginário coletivo até os dias de hoje. Isso significa romper os tabus e, mais precisamente, dar a oportunidade às vítimas de falarem sobre aquilo que pelas vias ideológicas do governo se deu por encerrado. O passado sobrevive enquanto matéria do presente e os testemunhos, por sua ação narrativa, exercem uma função alegórica, outorgando ao sujeito da experiência o direito ao duelo com a construção

emblemática dos tempos antigos: “lo alegórico se instaura, por tanto, no por recurso a un ‘sentido abstracto’, sino em la materialidade de uma inscripción. [...] La alegoria es la cripta vuelta sentido de reminiscencia” (AVELAR, s.d., p. 7).

As reflexões sobre as tensões entre presente e passado resultam em espaços de domínios contraditórios. Precisar a legitimidade de quem pode falar sobre o passado é uma tarefa de extrema dificuldade. A princípio, poderíamos considerar como legítimo apenas o texto daqueles que participaram concretamente dos eventos que serão narrados, mas ao mesmo tempo entramos numa problemática que restringe outros sujeitos que poderiam contribuir para a elucidação de temas polêmicos. Quanto mais a história avança, maior a possibilidade de entradas de novos indivíduos nas discussões. Um dos aspectos centrais nesse sentido é o corte geracional. Como uma geração pode entender o que passou com a anterior? O que fica de resíduo de gerações antigas? De que modo as futuras gerações podem recontar certas histórias? Em resposta, iniciou-se o debate sobre uma era de “pós-memória”.

É possível recordar o que não se viveu? Recordar a partir da memória do outro tem o mesmo efeito que a memória da experiência? Tomando como referência os trabalhos de Marianne Hirsch e James Young, feitos sobre os depoimentos das vítimas do Holocausto, Beatriz Sarlo define a pós-memória como “la reconstrucción memorialística de la memoria de hechos recientes *que no fueron vividos por el sujeto que los reconstruye*” (2005, p. 129, grifo nosso). Ela formulará uma crítica sobre a pós-memória, constatando que o processo de recordar continua sendo o mesmo, pois a narrativa instaurada pela recordação possui os mesmos efeitos práticos tanto de quem experienciou um fato quanto de quem experienciou a memória deste mesmo fato. O caráter “vicário” associado ao conceito, alguém falando no lugar de outro, refletiria, para a teórica, não uma qualidade específica da pós-memória, mas só tornaria visível o reconhecimento de que, de uma forma ou de outra, “*toda experiencia del pasado es vicaria*, porque implica sujetos que buscan entender algo colocándose, por la imaginación o el conocimiento, em lugar de quienes lo experimentaron realmente” (2005, p. 129, grifo da autora).

Lembrar continua sendo o traço comum aos estudos da história e da memória, no entanto, o que se altera são relações subjetivas desenvolvidas por quem estrutura um relato testemunhal. No caso argentino, essa mudança se colocou de maneira muito pertinente nos relatos de filhos de desaparecidos, como aqueles que teriam a autoridade sobre a memória histórica traduzida através da memória dos pais. O lugar do duelo



muda. O trauma político-social vivido pelas vítimas da ditadura, além da quebra da intimidade pela tortura e dos traumas ligados à exposição à violência, abrangia a queda de um ideal; no caso da geração posterior, o duelo se atinha à ausência da família. Havia cambiado também o lugar do afeto.

Jean-Pierre Le Goff, ao tratar especificamente das ações populares de Maio de 1968, afirma que há uma impossibilidade de transmissão da memória das gerações anteriores para as jovens gerações (apud SARLO, 2005, p. 36). O que surge de interessante na leitura do sociólogo realizada por Sarlo é que os jovens não só negligenciaram o aprendizado de gerações passadas, mas redefiniram os contornos de como se lida com a experiência dos mais velhos. Os jovens, como figuras importantes na constituição desse momento histórico, reformularam a visão sobre a qual as experiências passadas deveriam ser enxergadas e sobre a qual aqueles que viveram essas experiências deveriam ter agido. Se há um contexto de pós-memória, pensamos que ele pode ser extremamente produtivo se considerarmos a participação das gerações posteriores à experiência dentro das lacunas deixadas pela história. O duelo, ainda que se altere frente às novas problemáticas, convive intimamente com os rastros ideológicos deixados pelo Estado ditatorial e se coloca mais além da experiência.

Andrés Di Tella, ao iniciar o documentário, opta por uma estratégia que sugere a aproximação com o que seria um cenário de pós-memória. A pergunta de Paula para Ana sobre a situação nos anos de 1970 constroi o fio condutor que indica uma diferença geracional. Embora *Montoneros* não se concentre na percepção de Paula sobre a história, a curiosidade da jovem oferece a motivação necessária para um relato de experiência. Definidos os âmbitos afetivo e social, reflete-se no interesse de Paula tanto a indagação sobre o passado da mãe quanto a limitação das discussões difundidas na sociedade pós-ditatorial. Não observamos um embaraço nas relações; ao contrário, em Paula, há um desejo de conhecimento sobre um dos períodos mais conturbados da Argentina e na apreensão inteligível da experiência materna.

. . .

O relato biográfico contado por Ana atua nas três esferas articuladas por Di Tella: sociedade, montoneros e indivíduo. A vida de Ana é contada desde a entrada na universidade, onde toma conhecimento do grupo militante, até a saída da ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), período em que teve contato com a tortura. O que nos interessa é o modo como ela se constroi enquanto personagem de uma história

complexa que se bifurca de formas diferentes nas camadas sociais, nas esferas pública e privada. A motivação para este trabalho reside na fala final de Ana.

Em depoimento, ela recorda a circunstância em que foi solta, já desligada da guerrilha, e a conseqüente reintegração social. Curiosamente, a parte relatada pouco menciona a dificuldade imposta pelas lembranças da tortura e do medo. O centro da fala de Ana se localiza na desconfiança dos amigos guerrilheiros em relação a sua liberação. Era comum que todos os militantes guardassem um contingente de informação valioso à organização da qual participavam. Aqueles que saíram vivos do cativeiro tiveram maiores problemas no convívio social, pois se por um lado eram considerados terroristas ou “leprosos”, alcunha comumente usada para se referir aos ex-detentos, por outro davam a entender que eram traidores. No caso de Ana, a maior indignação veio do companheiro por quem se apaixonou, Juan Silva, desaparecido e pai de Paula. A pergunta feita por ele sai da boca de Ana como uma autoindagação, dada pelo tom e pela melancolia: “Quien és Ana?”. Operando um movimento narrativo circular, Andrés Di Tella amarra as pontas do documentário pela posta em questão sobre a identidade do sujeito. “Quem é Ana?” é o que tentaremos investigar.

Leonor Arfuch comenta:

poderíamos falar não somente de perdas, mas também de *chances*, não apenas do excesso de individualismo, mas também da busca de novos sentidos na constituição de um *nós*. Porque, e isso é essencial, sabemos que não há possibilidade de afirmação da subjetividade sem intersubjetividade; conseqüentemente, toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. (ARFUCH, 2010, p. 101-102, grifos da autora)

No sentido que coloca a teórica, para entendermos a formação de Ana, é necessário que façamos primeiro uma breve descrição do que eram os Montoneros.

Peronista desde a fundação, ligado à tradição da esquerda católica, o grupo perseguia um ideal que foi se modificando com o passar do tempo. Cada vez mais se aproximou do marxismo, tendo em vista a mudança radical na política e na sociedade, aderindo em certo momento à luta armada. A perseguição da utopia, que girava em torno, principalmente, da volta de Perón ao poder, até então exilado na Espanha, atua como um poderoso registro identitário. Após a aproximação de outros grupos como o ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) e as FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), ao peronismo foi somado o desejo da revolução socialista, carregando

uma problemática perigosa, pois nem sempre ambas as ideias andavam juntas. Por um tempo desempenharam sua militância abertamente, até o momento em que Perón, quando volta ao poder em 1973, os rejeita. As razões para a decisão são contraditórias, visto que o diálogo do Presidente argentino com a força militante Montonera aspirava a uma união que não se imaginava ruída. Os eventos do “Masacre de Ezeiza” e a morte do líder sindical José Ignacio Rucci, ambos em 1973, surtiram um estrondoso impacto na coletividade e nas esferas governamentais. Posteriormente, a responsabilidade desses acontecimentos foi remetida aos Montoneros. A frustração decorrente desses fatos é relatada extensivamente pelos entrevistados no documentário de Di Tella. O trauma gerado no interior da organização afetou a conduta do grupo frente ao cenário político e, logo após esses episódios, voltaram a atuar clandestinamente.

O antes e o depois, como marcas da personagem, funcionam como temporalidades convergentes no presente, quando há a enunciação do testemunho. A reconstrução de Ana por ela mesma enquanto sujeito passa pela conjuntura social e pela identidade de grupo. O modo como a sociedade encarava os integrantes da guerrilha, a ideia que tinham os guerrilheiros deles mesmos, as intrigas e relações de afeto desenvolvidas dentro do grupo oferecem dados para uma investigação da personagem e ela própria se baseará nesses mesmos registros para recompor os rastros desse eu do passado. Os fragmentos que constituem a formação da subjetividade se entrelaçam na narrativa produzindo sentido na medida em que o sujeito, que conta a história de si mesmo, recupera essa trilha de informação do tempo em que viveu. A relação com o presente não se dá de maneira diferente, observadas a interdependência entre a memória e a contemporaneidade na qual se insere o sujeito. A concomitância entre o tempo passado e o tempo presente reafirma, no relato da experiência, uma atividade fundadora de subjetividades. O processo autobiográfico é também um processo de autoficção, o que significa dizer que aquele que narra a si próprio, constroi ao menos dois personagens: o narrado e a figura imediata que narra desde o presente.

Ana, ao narrar no presente, não está na mesma esfera de sentido do conteúdo narrado, pois ali se coloca, além do distanciamento temporal, uma série de circunstâncias que ocasionaram a mudança do sujeito e regulam os limites da (auto)representação. Isso não deve ser encarado com uma barreira, senão como cortes de significação que operam na construção da personagem. A correlação entre a autora do relato e a personagem narrada é possível, justamente, porque há na representação

evidências espaciotemporais de traços distintivos. Manuel Alberca ajuda a pensar a questão ao tecer considerações sobre a identidade do autor:

no debemos entenderla como sustância o esencia, sino como su representación o figura, aprensible directamente en el texto narrativo, en la cual se percebe la correspondência referencial entre el plano del enunciado y de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de um transfiguración[...]. (ALBERCA, 2008, p. 89)

Podemos buscar um exemplo na fala de Ana ao constatar que, no contexto argentino, aderir à violência não ajudou na luta política dos Montoneros. Para além de uma discussão moral, pode-se notar um traço distintivo entre o instante em que se narra e o período que ambienta o relato. É um rasgo significativo devido à projeção social de um grupo estigmatizado por tal detalhe. Se numa medida não havia incômodo no passado pela presença da violência nos atos praticados pelo grupo, durante as entrevistas para o documentário, tornou-se visível através da fala pessoal que o extremismo já não condiz com a ética do presente de Ana.

. . .

Em outra ocorrência, a personagem relembra uma cena de perseguição militar. A informação sobre esconderijo em que ela, já grávida de Paula, e o marido, Juan, se abrigavam havia sido descoberta. Quando os militares invadiram a casa, puseram-se a fugir. Em um dado momento, Ana cai e diz a Juan para seguir sem ela, pois era constatável que não resistiria ao cansaço por todo o percurso. Juan, então, toma a arma nas mãos, aponta a cabeça dela e deixa claro que ficar no caminho não é uma opção. A personagem reconhece esse evento como uma demonstração de grande afeto e amor. Numa via temos a radicalidade do sentimento utópico, atuando com toda sua força, provocando um distanciamento afetivo: ninguém ficava para trás pela justificativa de conter informações privilegiadas sobre a militância, podendo colocar em risco todo o plano de mudança social. Em outro polo, ao contrário, vemos a preocupação com o cativo e a tortura: tirar a vida de uma(a) companheiro(a) para evitar o sofrimento no cárcere.

Ainda que estejam dispostos separadamente, estes dois elementos convergem na ação descrita, sem que possamos determinar qual foi a real intenção de Juan. Sabemos da percepção de Ana durante o testemunho: ela compreende o vínculo estabelecido entre afeto e utopia. No entanto, a lacuna gerada pela elipse da percepção da

personagem, entre o antes e depois, não deixa clara uma diferença interpretativa do ato de Juan. Não sabemos se Ana o encarou com repúdio, a um primeiro instante, e com o passar dos anos colocou em prática uma reavaliação da sua opinião sobre o acontecido. Entendemos pelo relato que o julgamento positivo de Ana se dá no passado e tem sua continuidade até o presente, eliminando da polêmica atitude o potencial duvidoso. Se podemos presumir de alguma forma uma diferença de assimilação temporal do evento, esta distinção se dá a partir da elipse, do que não se conta, do que é omitido no discurso que é o próprio limite imposto pelo autor à narrativa:

el yo autoficticio proyecta la imagen de um sujeto a la deriva, que sin dejar de ser él mismo se encuentra em sérios problemas, pues está al paio de los vientos que lo llevan entre la duda de su propia identidade y el omnipresente lugar común de la auto-invencción. El auge de lo rabiosamente personal significa la irrupción de lo privado em la esfera de lo público hasta conseguir borrarlo. (ALBERCA, 2008, p. 100)

O relato pessoal da memória, além da construção de um eu, também pressupõe a denúncia, o resgate de companheiros e companheiras, permite salvar o que restou de suas imagens, retirá-los da totalidade desumana na qual foram jogados pelas intervenções ideológicas do Estado. Propicia repensar os motivos, os anseios e as dúvidas que pairavam sobre o imaginário coletivo de um grupo. Enseja recuperar um ideal, uma utopia. “Borrarlo” significa, aqui, uma alteração na esfera da memória pública em que o controle hegemônico da informação ainda pertence à mídia e ao governo. Juan Gelman, poeta argentino e ex-montonero, escreve em “Nota XIII”, retirado da antologia *De Palabra* (2002):

cada compañero tenía un pedazo de sol/  
en el alma/ el corazón/ la memoria/  
cada compañero tenía un pedazo de sol/  
y de eso estoy hablando (p. 109)

Para onde foram os pedaços dos quais nos fala o poeta? O testemunho de Ana agrega desde a construção de um eu até a revitalização de uma experiência utópica coletiva. A presença dos amigos e integrantes do grupo refletem não só um imaginário comum, mas a particularidade de cada sujeito. O traço individual destaca um agrupamento de sujeito que por suas práticas políticas e sociais reforçavam o valor da utopia. Adolfo Sánchez Vázquez dirá:

Em suma, não existe o “fim da utopia”, como não existe o “fim da história”, já que esta é inconcebível sem um horizonte utópico, enquanto seja necessária e desejável uma alternativa para a sociedade existente. Seu fracasso torna patente a precariedade, inadequação ou inoportunidade das tentativas de realizá-la, mas não da necessidade e desejabilidade de sua realização. Só quem se adapta ao existente como um limite insalvável, e se sente satisfeito dentro de seus limites, pode renunciar aos sonhos, aspirações ou projetos de submeter e transformar – ainda que na imaginação – o real; ou seja, à utopia. (2001, p. 317)

. . .

O testemunho de Ana se concentra na percepção individual sobre acontecimentos que tiveram uma larga relevância na coletividade. Relembrando a pergunta de Paula, pode-se apreender desta circunstância de recuperação da memória uma série de lacunas deixadas com o passar do tempo. A resposta à Paula se concretiza através do relato histórico e, sobretudo, em “Quién és Ana?”. A narrativa testemunhal reúne os âmbitos público e privado e estabelece de forma inteligível os eventos do passado no presente, encurtando a distância geracional. A necessidade de Paula em conhecer a história da Argentina dos anos de 1970 cruza com o desejo de conhecer sobre o passado da mãe.

A memória ativada pela narração do eu reagrupa “los sueños rotos por la realidad/los compañeros rotos por la realidad”, redimensiona os contornos de um período que se crê ultrapassado, mas existe fragmentado na sociedade por meio dos sobreviventes, das gerações de órfãos da ditadura e do que se configurou enquanto imaginário coletivo nacional. Os monumentos, heróis e heroninas, personagens históricos, vilões e vilãs, juntos tecem um relato mais amplo e difuso. A narrativa da memória permite a ordenação não-totalitária desses elementos, tornando-os interpretáveis e problematizáveis. O eu narrado atua como rasgo significativo para a reflexão sobre a conjuntura do relato. É a partir dele e das intrigas descritas que se recriam os espaços de identificação com os registros esquecidos de um tempo passado.

### **Corpus cinematográfico:**

*Montoneros*: uma historia. Género: Documental Dirección: Andrés Di Tella. Guión: Roberto Barandalla y Andrés Di Tella. Productora: Cine Ojo. Argentina, 1994/95, 90 min.

## **Bibliografía:**

ALABARCES, Pablo. Fútbol y Patria, una vez más. El relato nacionalista del fútbol argentino tras la crisis de 2001. In: LLOPIS GOIG, org. *Fútbol postnacional: transformaciones sociales y culturales del “deporte global” en Europa y América Latina*. Barcelona: Anthropos, 2009, p. 141-151.

ALBERCA, Manuel. Este (no) soy yo? Identidad y autoficción. In: *Revista de pensamento contemporâneo*, nº 25, 2008, pgs. 89-100.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AVELAR, Idelbar. *Alegorías de la derrota: la ficción postditatorial y el trabajo del duelo*. Disponible em: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS, s.d..

GELMAN, Juan. *De palavra*. Madrid: Visor, 2002.

LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs.). *História: novos problemas*. Trad. De Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

SARLO, Beatriz. *Tiempo Pasado: cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

VÁSQUEZ, Adolfo Sanchez. *Entre a realidade e a utopia*. Trad. Gilson B. Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

## **FORA DO PLANO: UMA ANÁLISE DO ESPAÇO COMO FORMA DE EXCLUSÃO**

Anderson de Figueiredo Matias (UnB)<sup>1</sup>

**Resumo:** Considerando o texto literário um lugar em que interesses e perspectivas sociais interagem e se chocam e a arte uma expressão legítima dos socialmente excluídos, este artigo pretende analisar como a representação de mobilidades geográficas pode demonstrar o complexo e arbitrário processo de violência, apropriação e destruição identitária que configura o espaço como forma de exclusão. Para tanto, foram selecionadas duas narrativas contemporâneas, o filme *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, e o romance *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo.

**Palavras-chave:** representação; espaço; trânsitos migratórios; resistência; des(re)territorialização.

Em *O alienista*, de Machado de Assis, estar dentro ou fora da Casa Verde não significa apenas um movimento espacial, mas sim uma revisão de posicionamentos ideológicos e completamente contraditórios de nossa sociedade. Em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, o espaço, maltratado pela seca, é ao mesmo tempo tema e personagem. A essas narrativas pode-se associar também *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, obra em que o espaço, emblemático por determinar a construção de identidades e subjetividades, estampa a formação de uma nova espacialidade social, que definirá a constituição do ambiente urbano brasileiro.

Todos esses exemplos evidenciam a relevância do espaço para os efeitos de sentidos gerados pelas narrativas literárias, afirmação que pode ser fundamentada na série de estudos realizados por Antonio Candido a respeito do assunto. Em *O discurso e a cidade* (2004), o autor apresentou ensaios que, por intermédio da ideia de sistema, procuravam pensar a construção de obras literárias não como um fenômeno relacionado unicamente à expressão individual do artista, e sim como um processo de investidura sociológica, tendo em vista que é desencadeado do contexto social e ideológico, no qual a obra foi produzida.

O primeiro deles, fundamental para esse campo de investigação, é *Degradação do espaço*, em que Candido analisa a funcionalidade dos espaços em *L'Assomoir*, obra de Émile Zola, publicada em 1877. Nesse ensaio, Candido mostra que, na representação

---

<sup>1</sup> Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília. Doutorando em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. E-mail: profandersonm@gmail.com



literária, não ocorre uma mera e direta transposição do plano físico-geográfico para o discursivo-literário, o que o escritor constrói, na verdade, é a apreensão de um novo significado que emerge dos espaços reais, por meio do trabalho artístico da palavra.

Outro texto indispensável, também publicado em *O discurso e a cidade* (2004), é *De cortiço a cortiço*, em que o autor compara o romance de Aluísio Azevedo ao já citado romance de Zola, apontando semelhanças de tema e motivos nas duas obras, bem como diferenças nas composições. Apesar de ambos os romances tratarem de trabalhadores pobres que vivem em uma habitação coletiva, para Candido, no caso de *O cortiço*, a figura do explorador convive com a do explorado, e esse contato entre capitalista e trabalhador na obra, que narra a ascensão socioeconômica de João Romão, estava fundamentada em um dado da realidade: a lógica da acumulação em um país cuja economia ainda era baseada na escravidão e implicava, por isso, a exploração direta do trabalhador. E, para demonstrar como o ritmo dessa acumulação é justamente o próprio eixo da composição ficcional, Candido destaca o crescimento inicialmente natural do cortiço e a reconstrução organizada após o incêndio, movimentos afinados com o princípio da acumulação de capital.

Nesse ponto, é importante ressaltar alguns aspectos do ensaio *De cortiço a cortiço*. Um deles é a maneira com que o enfoque histórico-social se integra a uma análise minuciosa dos elementos literários. Assim, dados sociais são estudados não apenas como temas ou enquadramentos, mas como fatores artísticos que participam da organização interna da obra. Outro é o fato de Candido reconhecer em *O cortiço* um nível alegórico, que permite ler essa obra como uma alegoria do Brasil. Nesse sentido o romance *O cortiço* define o país como um todo, tal como era visto na perspectiva do naturalismo determinista.

Essa incursão, com exemplos de narrativas canônicas e com a apresentação de procedimentos teóricos produtivos para a análise da espacialidade literária, cumpre nesta comunicação duas importantes funções: a primeira é argumentar, a partir da tradição literária, a respeito da importância do espaço como elemento ficcional. A outra é inserir, nessa argumentação, a discussão de como, em narrativas brasileiras contemporâneas, a representação do espaço pode demonstrar o complexo e arbitrário processo de violência, apropriação e destruição identitária que atinge regiões periféricas. Para tanto, foram selecionadas duas narrativas contemporâneas, o filme *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, e o romance *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo.

A ideia é mostrar como produções artísticas podem romper a linha contínua, existente desde o fim do século XIX, entre um imaginário social eivado de preconceitos e as práticas excludentes. Isso a partir da hipótese de que, nessas obras, a representação do espaço reconstrói a periferia como um lugar do qual os personagens se apropriam a fim de ressignificar o sentido da degradação e da precariedade, sem perder de vista a abordagem crítica dos problemas sociais e a consciência da necessidade de superação desses problemas. Nesse sentido, pelo fato de habitar a periferia não ter sido, para personagens dessas obras, uma escolha, mas sim o cumprimento de uma determinação legal, essas narrativas se configuram como um marco de resistência e de enfrentamento da ordem social vigente.

Além disso, esses textos apresentam em comum o fato de terem sido produzidos a partir da perspectiva de oprimidos, no caso a população negra, o que demonstra a importância de se valorizar a literatura marginalizada, principalmente a afrobrasileira, que, embora componha a literatura brasileira por utilizar as mesmas formas de expressão e a mesma língua, é excluída por não atender a um projeto hegemônico. Trata-se de uma literatura que, ao retratar os mecanismos que apagam da arte e da própria civilização uma parcela significativa da população brasileira, está comprometida em questionar e alterar a trajetória dominante da historiografia literária canônica.

Nesse sentido, uma reflexão fundamental é desenvolvida por Regina Dalcastagnè, em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), obra na qual a autora demonstra que o campo literário brasileiro é bastante homogêneo, dominado por autores homens, brancos, de classe média, moradores de Rio de Janeiro e São Paulo, os quais exercem atividades ligadas a espaços já privilegiados de produção de discurso, como os meios jornalístico e acadêmico.

Assim, ao focalizar a literatura dos excluídos socialmente e dos autores que não foram perfeitamente incorporados pelo cânone nacional, a obra realiza um movimento que também precisa acontecer no campo literário, a legitimação de espaço para a produção dos socialmente excluídos. A autora aponta as pesquisas acadêmicas e a crítica como notórios espaços de legitimação, relevantes nesse processo, e discute a legitimidade do discurso daquele que representa o outro. A representação é vista como um ato político, ancorada em disposições estruturais cuja produção do discurso é sempre controlada pelos agentes sociais com o objetivo de negar o direito de fala àqueles que não preenchem determinados requisitos sociais – esclarecimento, competência, eficiência social, o que configura uma forma de censurar os grupos

dominados. Assim as categorias excluídas passam a se achar incapazes de ação política e as classes populares possuem menor capacidade de acesso às esferas públicas. Trata-se de um problema que reflete as desigualdades sociais do Estado brasileiro. Desse modo, a democratização pensada para a sociedade deve ser estendida ao campo literário e, para isso, é preciso legitimar os espaços para a literatura produzida por grupos marginalizados, que não recebem a mesma valoração dos historicamente legitimados.

Outra reflexão pertinente para essa discussão é elaborada por Luiz Costa Lima, em *Frestas: a teorização em um país periférico* (2000), obra em que o autor propõe o que chamou de controle do imaginário, observado quando a sociedade precisa isolar no campo da expressão aquilo que é socializável do que não é.

O controle do imaginário, diferentemente da censura, cuja infração às normas legais implica punições, é mais elaborado, supõe a deslegitimação de tudo que se contrapõe a um valor vigente, sem que esse valor seja explicitado, guardando, assim, relação próxima com a ideologia.

Na literatura brasileira, o papel de destaque que a arte literária ocupou no processo de imposição cultural pode ser analisado com base no controle do imaginário. Basta lembrar que, nos primeiros séculos da literatura brasileira, os escritores eram quase todos comprometidos com valores sancionados pela civilização metropolitana. Para eles, a literatura devia exprimir a religião e as normas políticas impostas aos primitivos, sendo uma forma de disciplinar mentalmente, aplicadas como maneira de instruir e civilizar. O mesmo se pode pensar em relação à literatura que aborda o tema do negro, tratada normalmente de uma perspectiva exótica e estereotipada. Essas omissões críticas, associadas a fatores históricos e culturais, limitam o leitor e encaminham uma reflexão a respeito da maneira como a literatura canônica confina a leitura da literatura a nomes consagrados e reforça a postura elitista, em especial em relação às questões de raça.

Para Lima (2000), essa também é uma manifestação do controle do imaginário, manifestado nas listas cerradas de obras canônicas e nas interpretações tradicionalizadas. Além disso, esse controle hoje é exercido da mesma forma pelos veículos de comunicação, que servem ao propósito oposto ao da educação e, ainda, pelo privilégio dado às culturas dos países economicamente mais poderosos.

Em *Crítica em tempos de violência* (2012), Jaime Ginzburg contribui com essa discussão ao pensar a história da literatura brasileira pela perspectiva da violência, por ser esta um elemento constitutivo da sociedade brasileira. Dessa forma, um dos

principais debates acerca da produção literária contemporânea está relacionado aos seus critérios de valorização, devendo se voltar à seguinte questão: o que deve ser considerado esteticamente relevante num contexto de constante violência?

No entanto, para o autor, a discussão atual acerca da historiografia e da literatura comparada no Brasil é caracterizada pela revisão dos parâmetros de sustentação do cânone. O autor critica a forte tendência conservadora dos currículos dos cursos de Letras, que exclui alguns gêneros, a tradição oral, os registros indígenas, entre outros. Esse quadro, que também pode ser observado nas escolas, é agravado pelos manuais de teoria literária, que, por estarem centrados na leitura imanente do texto, muitas vezes desconsideram o contexto, privilegiam a descrição e a classificação, restringindo com isso o pensamento crítico. Dessa maneira, a teoria literária se configura como um campo acadêmico desproblematizado, alienado das realidades sociais e dedicado a tradições limitadas.

O que aflora é um condicionamento ideológico no estabelecimento do cânone literário brasileiro, fundamentado na periodização e na naturalização das exclusões. Por essa razão, os conhecimentos da teoria da literatura não podem ser considerados ideologicamente neutros, considerando que uma perspectiva teórica pode trazer consequências nefastas, ao estabelecer critérios para definição de juízos de valor.

Isso exige rever critérios de valor consolidados. O trabalho interpretativo exige uma consciência crítica elaborada, por parte do sujeito investigador. Sem ela, valores não são discutidos, apenas reproduzidos e, com isso, preservados. Ainda segundo Ginzburg, é preciso abandonar as concepções universalistas da literatura que a consideram expressão da condição humana e por isso procuram distanciar a arte da realidade traumática contemporânea. Assim, uma obra é valorizada à medida que transcende o brutal mundo real. Dessa forma, o universalismo ignora as tensões históricas atuais.

Sob essa perspectiva, faz-se necessário pensar uma nova forma de perceber o objeto estético por parte de todos os agentes envolvidos em sua construção, o que faz Pierre Bourdieu, em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996), que chama a atenção para o fato de que, isoladas, as obras não dão conta de seu significado, uma vez que seu valor, dentro do sistema artístico, pode mudar. Partindo dessa constatação, o autor analisa, em seu amplo projeto sociológico, o que ele denominou as regras da arte, contribuindo para a discussão da figuração simbólica do real. Essa é a gênese do *campo literário*, conceito operativo a partir do qual o autor

explicita a ideia de que o entendimento da criação artística só é possível por meio do mapeamento das mediações interpostas entre obra e público e que consitui uma possibilidade mais versátil de entendimento da engrenagem que envolve a produção, a circulação e o consumo do material artístico. Assim, devem-se reenquadrar escritores, leitores, editores, livreiros, críticos, entre outros em uma lógica interativa.

Ainda em relação ao ato de criação, Lima propõe que toda obra precisa ser reconhecida como produto ficcional, para que o leitor não corra o risco de convertê-la em subprodutos históricos. A ficcionalidade da literatura traz consigo um potencial crítico.

Uma boa obra pode ser um divertimento, porquanto, enquanto obra de ficção, é, ao mesmo tempo, uma espécie de peça teatral. Mas o divertimento derivado da cláusula do *como se* não é, por isso, uma fantasia ou redutível a uma mera peça compensatória, pois proporciona uma perspectiva oblíqua sobre nossas vidas e as organizações sociais em que elas se processam. [...] (LIMA, 2000, p.166)

Esse pensamento também pode ser baseado no de Jacques Rancière (2009), pensador que considera a arte um ato político não só pelas mensagens que transmite ou pela maneira como representa as estruturas sociais e os conflitos, mas sim porque ela permite uma intervenção capaz de reconfigurar o mundo sensível. Nessa perspectiva, o autor desenvolveu o conceito de *partilha do sensível*, definido como

sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha dos espaços, dos tempos e tipos de atividades que determina a maneira mesmo como um comum se presta à participação e como uns ou outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Essa partilha incide tanto na política como na estética e, a partir dessa aproximação do estético com o político, é possível pensar as práticas artísticas, com relação a formas de segmentação e visibilidade que elas introduzem no comum e que acabam interferindo na distribuição geral dele. Rancière esclarece, assim, que a arte é política, mesmo quando pretende se afastar radicalmente de qualquer intervenção social, de qualquer compromisso, e a ficção não é a simples oposição mundo imaginário *versus* mundo real, mas sim justamente o trabalho que realiza dissenso, uma modificação singular no que é visível, dizível, contável. As cenas de dissenso se constituem quando ações de sujeitos invisibilizados como interlocutores irrompem e provocam fissuras na

vivência do visível para desenhar, com isso, uma nova topografia.

Diana Klinger, em *Literatura e ética – da forma para a força* (2014), também concebe o ato de escrever como um ato político. Por isso a opção dessa obra por considerar o caráter autônomo da arte e atribuir a ela potencial crítico à medida que recusa o funcionamento da lógica da sociedade capitalista. Ainda para Klinger, a literatura se configura como uma possibilidade de ressignificar a perda, o medo, a identidade e a vida, como um ato que reverbera na vida, “É esse o movimento da literatura: sair, retornar. Sair da casa, da linguagem, da estrutura, da comunidade, do conforto, do lar. Sair, retornar e fazer desvios. Desertar.” (KLINGER, 2014, p. 188).

Assim, como perceber, por meio da leitura literária, esse potencial crítico? De que forma se pode deixar de enxergar nos textos a confirmação apenas da realidade aparente? Essas perguntas exigem pensar a respeito da força da literatura. Uma possibilidade é considerar que, na atualidade, não há linguagem pura, mas sim um entrelaçamento de linguagens que se interpenetram e, embora possam conservar cada uma delas as suas especificidades, mesclam-se e se hibridizam.

Para compreender a literatura nessa relação com outras linguagens, Florencia Garramuño, em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), defende, de maneira crítica e comparativa, uma análise das manifestações culturais atuais, quando múltiplas modalidades de expressão, das artes plásticas à literatura, são pensadas a partir da relação que estabelecem com seus suportes de conteúdo, mostrando que romances podem se configurar quase como instalações, além de demonstrar como obras de arte podem superar seu suporte formal. A perspectiva da autora permite entender a obra como investigação de tendências culturais realizada por meio da análise de experiências artísticas de vanguarda, indicadoras de momentos de mudança e concretizadoras de possibilidades de explorar o processo de criação.

Ela parte da ideia de que, em algumas produções artísticas contemporâneas, no Brasil e na América Latina, o já ultrapassado pós-modernismo permitiu um evidente desgaste dos limites entre as formas de expressão, suportes e discurso, o que delimita um espaço de não-pertencimento e cria uma arte do inespecífico, a qual recusa ser reduzida a um único jogo de regras e enunciados possíveis, passando, assim, a ocupar novos lugares, tanto do ponto de vista estético quanto discursivo. Com base nisso, vale destacar como a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar outras linguagens – fotografia, imagens, *blogs* e *chats* – em seu discurso. E o que resulta dessa imbricação, dessa invasão ao espaço de outras artes? Como ela pode ser compreendida?

As respostas para essas questões envolvem a ideia de extermínio dos suportes e discursos tradicionais que envolvem a literatura e apontam para a discussão a respeito das novas mídias e recepções, assim como a percepção de que a era do texto eletrônico e da interatividade das redes sociais enfatizam o papel dialógico do novo leitor, transformado-o, muitas vezes, em coautor pela apropriação ou pela reconstrução do conteúdo. Essa perspectiva é relevante uma vez que as produções culturais, hoje, são um conjunto de textos híbridos de diferentes gêneros, campos e de produtores variados. Os textos têm perdido seu caráter único, fechado, e interagem com outros textos, imagens e sons, ampliando as possibilidades de intertextualidade, o que também aponta para a necessidade de se discutir a configuração do cânone literário e reconsiderar a arte dos socialmente excluídos.

Nesse sentido, em *Pode o subalterno falar?* (2010), Gayatri Spivak busca uma interlocução com duas correntes teóricas basilares para os estudos subalternos indianos – a marxista e a pós-estruturalista – abordando questões a respeito das possibilidades de fala e representação subalterna e do papel do intelectual neste processo. Ela critica a postura do intelectual do terceiro mundo que, ao recorrer à matriz europeia, reforça o discurso hegemônico e reproduz as estruturas de poder e de opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem oportunidade de falar e, principalmente, de ser ouvido. Com isso, Spivak aponta para a tarefa do intelectual pós-colonial: criar meios para expressão dos subalternos, porque, ao alcançar um espaço legítimo de expressão, estes superam sua condição.

E o que buscam os intelectuais que produziram os textos em análise nesta comunicação? O que desejam ao retratar espaços com tantas ausências? Uma possível resposta é a demonstração de que, em meio à degradação desses espaços, pessoas sobrevivem à precariedade e buscam assim uma forma de defender a própria identidade. Para esses intelectuais, apesar da ocupação compulsória, os territórios que ocupam tornam-se lugares de afetividade e ganham, assim, importância simbólica.

### **Análise das obras**

O romance *Becos da memória*, publicado em 2006, apresenta, desde o início, aqueles que o constituem. Assim, ao deixar claro quem são os sujeitos que pretende representar “Homens, mulheres, crianças, que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela (p. 30), a narradora assume o pacto pela representação e todos os impactos causados por ele. Dar corpo à memória de moradores

da favela, representando em sentido oposto ao dos estereótipos, é uma estratégia de grande relevância política e cultural. Normalmente, a apresentação de novas perspectivas fica evidente na representação dos habitantes e do espaço da periferia. Prevalece, na representação de grupos marginalizados por escritores legitimados, a perspectiva de tratá-los como seres uniformes, uma categoria, desprovida de sonhos, memórias, desejos, afetos. Algo semelhante acontece com o espaço, cuja representação está predominantemente pautada em uma configuração sociocultural que altera profundamente valores, resultando em violência. Assim, ao mesmo tempo em que se produzem territórios marginais, marcados por um modelo urbano pobre, passíveis de desintegração e deterioração, cria-se uma visão estigmatizada da população periférica, sobre a qual a degradação própria do espaço se projeta.

Em *Becos da memória*, isso é diferente. Ao percorrer os espaços da favela, a narradora Maria-Nova apresenta pequenas histórias de vida de muitos personagens, homens, mulheres e crianças da favela, numa perspectiva que privilegia o fragmento sobre a totalidade, dentro de uma compreensão de que a história, tal qual os opressores a divulgam, pode ser escrita a contrapelo, dando vez a versões pequenas, mínimas, fragmentos de vida comuns, em cujos percursos se conjugam derrotas advindas de sua condição social, racial e de gênero. Nesse sentido, o trabalho das lavadeiras ocupa posição central na narrativa, sintetizando a atividade dos corpos femininos, em constante esforço para gerar e garantir a vida em uma relação constantemente evocada na narrativa: a aproximação entre senzala e favela, que se efetiva no romance de duas formas: primeiro, pela constante memória da escravidão relatada pelos mais velhos, em histórias que rememoram a infância passada em fazendas, senzalas, plantações e enfrentamentos. Depois, na geografia dos becos, onde se vivencia a condição subalterna de uma população periférica. Essa relação, que representa o passado colonial e escravocrata em conexão com as desigualdades vivenciadas pelos descendentes dos escravos nas cidades atuais, refaz o caminho e aponta para uma outra história da literatura brasileira.

Enquanto se desenvolvem essas narrativas particularizadas, outra tensão se desenrola e une todas as experiências: trata-se do desfavelamento, que expulsará a todos do único lugar a que pertencem e que supostamente também lhes pertencia. A violência extrema da destruição da favela sinaliza a reiterada vitória dos mais fortes em nossa sociedade. Para isso, a violência do processo de desfavelamento foi retratada. Em uma



das passagens, ao apresentar a organização da festa junina pelo personagem Cabo Firmino, a narradora afirmou que:

Diziam alguns que ele apenas organizava a festa e cedia o local, mas quem bancava tudo eram os ricos que moravam no bairro nobre bem ao lado da favela. Bancavam para que os favelados não os importunassem. Havia outros bairros perto de favelas em que as casas eram constantemente arrombadas. Parece que havia mesmo um acordo tácito entre os favelados e seus vizinhos ricos. Vocês banquem nossa festa junina, deem-nos as sobras de suas riquezas, oportunidades de trabalho para nossas mulheres e filhas e, antes de tudo, deem-nos água, quando faltar aqui na favela. Respeitem nosso local, nunca venham com plano de desfavelamento, que nós também não arrombaremos a casa de vocês. (EVARISTO, 2006, p. 69)

Essa passagem materializa, no campo literário, um fato que, em contraposição com o universo extraliterário, demonstra a importância de se estudarem os trânsitos migratórios compulsórios e a violência que eles impingem às populações periféricas. Por essa razão, o diálogo entre *Becos da memória* e *A cidade é uma só?*, textos de diferentes linguagens artísticas, justifica-se por vários aspectos. O primeiro é que, guardadas as especificidades de cada enredo, os personagens são obrigados a habitar cidades periféricas por alguma determinação legal. O segundo é que foram produzidos a partir da perspectiva do oprimido, no caso a população negra. Razão justificável por ser o negro vítima da exclusão, desde o processo formativo da sociedade brasileira, por meio da desumanização. Por ter sido tratado como uma mercadoria, o principal aspecto a lhe ser negado foi a liberdade, o que constituiu um instrumento cruel e violento, cujas consequências são ainda vividas e também são perceptíveis na representação literária do povo negro. Essas escolhas podem ser explicadas ainda por possibilitarem a discussão a respeito da formação do campo literário atual e proporcionarem o debate a respeito de como a interface da literatura com outras expressões culturais ajudará a superar a maneira dicotômica – erudito X popular, central X marginal, canônica X de massa – com que a arte é tratada e que tradicionalmente coloca o segundo elemento em uma posição inferior.

Nesse sentido, por ser independente e denunciar a atitude criminosa do Estado brasileiro contra negros e marginalizados, a narrativa de Adirley Queirós compõe este artigo. Os filmes, principalmente algumas obras brasileiras recentes que dialogam com o cinema documentário, constituem um fértil campo para se pesquisar a vinculação entre questões estéticas e políticas que permeiam a contemporaneidade, justamente por serem feitos em embate com forças do mundo social que o circundam. Por isso, esses

filmes apresentam uma série de dispositivos e abordagens, deslocando imagens de seus lugares convencionais, ficcionalizando situações e promovendo práticas subjetivas e confessionais, seguindo assim uma ética *hacker*. O que o teórico McKenzie Wark chama de ética hacker não significa uma cultura ilegal, mas sim uma conduta de criação que extrapola o universo digital. Em *A hacker manifesto* (2004), o autor apresenta uma sociedade bipolarizada: de um lado os hackers, classe social abstrata composta por especialistas em informática, jornalistas, produtores culturais, entre outros. Do lado oposto, a classe vetorial, cujos integrantes pertencem a instâncias que controlam e exploram toda a produção intelectual. Os hackers são produtores de novos conceitos, percepções, sensações e concepções, a partir de uma realidade dada.

No filme *A cidade é uma só?*, por exemplo, observa-se o contraste entre dois ambientes interdependentes, já que são faces de um mesmo acontecimento, tanto na realidade quanto na ficção. De um lado, a espontânea e caótica Ceilândia, região da periferia de Brasília. De outro, o planejado e estéril Plano Piloto. Por isso o nome do filme, uma pergunta que mostra como a segregação criou uma cidade inacabada e aponta para consciência crítica acerca dessa segregação.

Essa consciência está diretamente relacionada ao personagem Dildu, que trabalha como servente no Plano Piloto e faz o percurso entre a rodoviária e a Ceilândia. Na sua função é invisível, mas, em Ceilândia, é reconhecido e mostra a indignação com a situação da periferia por meio de sua campanha para deputado distrital, reivindicando o reconhecimento de uma população não incorporada à cidade que ajudou a construir.

Dessa maneira, personagens como Maria-Nova e Dildu, moradores de espaços com tantas ausências, demonstram que, no contexto no qual vivem, existe a possibilidade de sobreviver à precariedade e assim defender a própria identidade. Isso constitui uma estratégia de relevante importância política e cultural, já que permite ao leitor vivenciar a representação das diferenças sociais e raciais em nossa sociedade por uma outra perspectiva.

## **Referências**

*A cidade é uma só?* (2011) Direção e produção de Adirley Queirós. Brasil. DVD (73 min.).

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de M. L. Machado. 1a. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora da UERJ, Horizonte, 2012.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários*. Disponível em <http://www.oziris.pro.br/enviados/201342123031.pdf>, acesso em 29/09/2017.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.


KLINGER, Diana. *Literatura e ética – da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LIMA, L. C. *Frestas: a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WARK, McKenzie. *A hacker manifesto*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.



**“ESTE É UM POEMA QUE VOCÊ ESTÁ LENDO COMO SE FOSSE SEU:  
A LIMINARIDADE COMO UM MODO DE LEITURA**

Anderson Luís Nunes da Mata<sup>1</sup>

RESUMO: Ricardo Aleixo, em texto sobre poema de Hans M. Enzensberger a respeito de Dante, conclui que os versos do poeta alemão “são seus”, mas são lidos por seu leitor “como se fossem” dele – são do leitor, afinal: “Este poema agora é meu. Este é um poema que você está lendo como se fosse seu. Este poema é seu”. A provocação de Aleixo instaura uma série de deslocamentos no modo tradicional de se compreender os fenômenos, articulados, da representação e da mimesis: o texto não é de Dante, não é de Enzensberger, não é nem mesmo de Aleixo: as assinaturas vão sendo rasuradas na medida em que os textos são publicados. O que se reivindica é que a liminaridade (Walter Mignolo, 2003) não se limite à instância de autoria do texto, isto é, que não esteja inscrita apenas na assinatura de quem o publicou, mas também, e, principalmente, no ato de leitura, que pode resistir ao texto e ser, ele próprio, tanto na produção de sentido quanto no que escapa ao sentido, o que se configura como liminaridade na representação de um texto literário.

Palavras-chave: representação, liminaridade, leitura

Em seu blog, já destativado, Ricardo Aleixo, poeta mineiro, publicou o seguinte texto:

Este não é Dante. / Esta é uma fotografia de Dante./ Este é um filme, no qual figura um ator, que pretende ser Dante./ Este é um filme, no qual Dante faz o papel de Dante./ Este é um homem que sonha com Dante. /Este é um homem que se chama Dante, mas não é Dante. /Este é um homem que imita Dante. /Este é um homem que se faz passar por Dante. /Este é um homem que sonha ser Dante. /Este é um homem que se parece tanto com Dante que parece ele mesmo. /Esta é uma figura de cera de Dante. /Esta é uma criança substituída, um gêmeo, um sócia. /Este é um homem que se toma por Dante. /Este é um homem que todos, salvo Dante, tomam por Dante. /Este é um homem que todos tomam por Dante, só ele mesmo não acredita. /Este é um homem que ninguém, salvo Dante, toma por Dante. /Este é Dante.<sup>2</sup>


Ao poema, intitulado “Verificação de identidade”, e assinado por Hans Magnus Enzensberger, Aleixo justapõe outro texto:

Este poema não é meu. / Este é um poema escrito pelo alemão Hans Magnus Enzensberger. / Este é um poema que eu não posso ler no original. / Este é um poema que só posso ler em português. / Este não é um poema português. / Este é um poema escrito em alemão por um alemão e traduzido para o português falado no Brasil por Kurt Scharf

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília. Contato: amata@unb.br

<sup>2</sup> O texto de Enzensberger foi publicado originalmente no blog de Aleixo, que esteve ativo na web até dezembro 2016, quando visualizei os textos, copiei-os, mas, lamentavelmente, não registrei. Acompanhava o texto uma efígie de um homem que representava Dante.



(um alemão?) e por (um brasileiro?) Armino Trevisan. / Este é um poema que decidi postar no meu blogue. / Este poema agora é meu. / Este é um poema que você está lendo como se fosse seu. / Este poema é seu.<sup>3</sup>

São duas as questões de representação que se apresentam como centrais nos poemas de Enzensberger e de Aleixo: no primeiro, a “coisa” representada/representante ou o que poderíamos chamar de “produto da representação”; no segundo, a representação como um problema de perspectiva. Se em Enzensberger o deslocamento mais radical se dá entre “Este não é Dante”, no primeiro verso e sua oposição com “Este é Dante”, no verso final, em Aleixo o deslocamento se dá entre “Este poema não é meu” e “Este poema é seu”, dois enunciados que não necessariamente se opõem. Além disso, interessa a Aleixo que se leia Enzensberger, mas ele sabe que, ao se apropriar do texto e colocá-lo no seu blogue, está oferecendo uma moldura<sup>4</sup> específica para os leitores e que, antes disso, a tradução já o havia emoldurado, e que, as molduras segundo as quais cada leitor lerá o poema já não fazem de Dante, nem o de Enzensberger, nem o de Scharf e Trevisan, nem o seu: o Dante, o primeiro poema, assim como o segundo, serão do leitor.

Essa consciência de que a leitura é o núcleo de toda representação – tanto na sua produção de presença quanto na sua produção de sentido – é o que me faz tomar o texto de Aleixo como ponto de partida. E o que me interessa não é exatamente essa entrega do processo ao leitor, ao final, quando ele conclui “Este poema é seu”, provocando a conclusão de Enzensberger, que desloca o foco para o objeto e afirma: “Este é Dante”. O que me interessa é um verso, ao longo dos demais que se constroem, paralelos e em acumulação, em que ele afirma: “Este é um poema que você está lendo como se fosse seu”. Sublinho aqui o “como se fosse” porque está nele, no “reino da ficção” para usar a expressão de Paul Ricoeur (2012, p. 112), o problema comum dos dois poemas: *como se fosse* Dante, um ator chega, afinal, a ser Dante; *como se fosse* seu, um leitor (Aleixo, eu, vocês) lê um poema até que ele seja seu.

Há uma aproximação que se faz entre leitura e escrita que as torna complementares e indissociáveis. É por isso que meu interesse aqui está em pensar a

---

<sup>3</sup> O poema encontra-se, hoje, disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/10/ricardo-aleixo.html>>.

<sup>4</sup> Utilizo aqui o termo moldura como uma representação social, de modo análogo ao de Luiz Costa Lima (2011, p. 292).





figura do leitor como alguém que se inscreve no texto e sem a qual o texto não se sustenta. Mais que isso, interessa-me propor a leitura como um gesto político autônomo – e de resistência. É evidente que o autor, como quem cria, escreve, traça caminhos para o leitor, e intervém, ele também, politicamente. Mas não estou interessado em originalidade. A valorização dos gestos “originais” da criação podem ser – e frequentemente são – afetados pelo que Walter Mignolo denomina, a partir de Santiago Castro-Gómez, a “húbris do grau zero”, uma das faces do etnocentrismo que caracteriza a modernidade, que, para ele, é indissociável da colonialidade (Mignolo, 2011, p. 79).

Voltarei à questão da modernidade/colonialidade mais adiante. Agora, retomo a questão da representação. Se parto do pressuposto de que o texto literário não é imanente, mas o que as comunidades de leitores fazem dele, por um lado, ao longo da história, acumulando camadas de leituras que o cristalizam, e, por outro, o que cada leitor individualmente projeta nesse texto, do seu imaginário, na intercessão entre as molduras que dão os limites das representações possíveis, é da leitura que o texto depende; e, no limite, é só dela que podemos falar. Não há um texto puro a ser recuperado e todo discurso elaborado sobre uma obra literária é sempre um discurso sobre leitura. A respeito disso se faz o poema-intervenção de Aleixo: não há o que dizer de Dante, não há o que dizer de Enzensberger, não há o que dizer de si: só há o que dizer das leituras que se refazem a cada vez (ainda que possam praticamente se repetir).

A representação é um processo que depende de um *gesto de representação*, (uma *vontade de representar*) – e de sujeitos que o façam – mas também de um *contrato de representação* e de sujeitos que o reconheçam como válido. Essa equação é válida para os mais diversos campos em que a representação ocorre: é assim na política, em um parlamento, por exemplo; é assim nas artes, em uma escultura, em uma tragédia, em um romance. Sem o reconhecimento do contrato de representação, ela não pode funcionar: e, se o escritor se lança como agente do gesto representacional, é no leitor que repousa a responsabilidade por atestar a validade desse contrato. Luiz Costa Lima (2011), ao tratar do conceito de representação no ensaio “Representação social e mimesis”, associa-o ao de mimesis, mas não os toma por equivalentes. Para ele, a representação é a “ponte que leva o real para o texto da mimesis” (Costa Lima, 2011, p. 289). Tratando a mimesis como um processo estritamente ligado ao espaço da poética, para ele, a representação seria algo




que existe na intercessão entre a poesia (o texto da mimesis) e o que está fora (o real). Essa ponte que seria a representação está, para ele, limitada, historicamente, pelas *molduras* que cada sujeito envolvido na criação mimética tem a sua disposição. Desse modo, o processo mimético é, necessariamente, um processo de leituras – de múltiplas leituras, em tese, infinitas – , mas historicamente circunscritas e limitadas.

As leituras se refazem a cada vez porque, como pontua Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, o processo pode ser decupado em três etapas, a de pré-figuração (no qual atua o autor), um de refiguração (no qual o texto toma forma) e um de ancoragem, em que se dá a leitura – as leituras –, criando uma zona de intercessão entre o mundo do texto e o do leitor (Ricoeur, 2010, p. 94). Esse processo, que ele denomina “ancoragem”, é aquele no qual o leitor sempre é responsável por recriar a intriga, dilatando o presente, de modo que a mimesis se dê para além do passado e antes do futuro. Esse presente é o tempo no qual se circunscribe historicamente todo ato de leitura, pois, se voltamos à proposta de Costa Lima (2011), é nele que atuarão, como limites, as molduras.

O termo “moldura”, empregado por Costa Lima, é incômodo, pois remete a uma imagem de enquadramento do ato de leitura. Por essa razão, trago aqui uma proposta semelhante, de Ella Shohat e Robert Stam (2006), que recorrem a outra imagem: a da câmera. Para eles, toda análise de representação (e os autores não chegam a investir em uma distinção entre representação e mimesis) depende da focalização. Discutindo a questão no cinema, para eles, é preciso determinar quem escreveu, por que escreveu, quem está lendo e com que interesse está lendo, em suma, é necessário, para compreender o fenômeno, remontar as perspectivas dos sujeitos envolvidos. É a retomada dessas perspectivas que nos permite compreender as diferentes leituras – e demandas de leitores –, sem desconsiderá-las como inválidas de antemão. É nesse passo que Shohat e Stam (2011) sequer descartam, por exemplo, as tão rechaçadas, por ingênuas ou autoritárias, leituras do chamado “politicamente correto”, que buscariam corrigir narrativas que contêm erros históricos, factuais ou representações preconceituosas. Para eles, são demandas específicas e válidas de leitores com suas agendas, interesses e sensibilidades.

Portanto, se diferentes perspectivas/molduras podem abrigar os textos, interseccionando-se com eles, de modo a refazer, a cada momento, o processo mimético, é preciso reconhecer que algumas dessas perspectivas/molduras são mais aplicadas que



outras. É aí que volto à questão colocada anteriormente, e que está no núcleo do ponto ao qual este trabalho quer chegar: a modernidade/colonialidade é uma moldura (aí, de fato, o termo, no seu aspecto negativo de controle é adequado), que também pode ser denominada modernidade/racionalidade, limitadora da emergência de diferentes perspectivas e à qual uma proposta de leitura liminar, ou fronteira, pode ser uma forma de resistência.


O termo “húbris de grau zero”, empregado por Walter Dignolo (2011), é a crença, que emerge em diferentes momentos históricos e espaços, de que o lugar de onde se fala é o centro do universo. Acompanhando o raciocínio de Dignolo, podemos apontar o efeito da húbris zero em diversas cosmologias, como Cuzco para os incas, Pequim para a antiga civilização chinesa, Tenochtitlán para os astecas ou Nova Iorque para os norte-americanos (e, acrescento, a própria expressão “norte-americanos” já é um efeito dessa húbris). Opõe-se a essa percepção distorcida de si a consciência da perspectiva: “sou/estou onde falo” - *I am where I think*, no original – (Dignolo, 2011, p. 92). Essa consciência, por si só, já é parte de uma opção descolonial, que, evidentemente, é acompanhada de uma ética específica, qual seja a de engajamento nas refutações da moldura/perspectiva da modernidade/colonialidade, baseada, de acordo com Dignolo, em grande medida, em um modelo escravista (ao qual poderíamos também acrescentar, de modo suplementar, masculinista, patrimonialista e eurocêntrico).

A opção descolonial – e Dignolo (2011) faz questão de frisar que é sempre uma opção entre tantas – ganha força se pensamos em um modelo de leitura amparada na ideia de um pensamento liminar, isto é, que não esteja baseado na díade modernidade-racionalidade e que force os limites das molduras dadas pelo nomos. A liminaridade do pensamento (*border thinking*), como proposta por Dignolo (2003, 2011), abre-se para outros modelos de pensamento, especialmente aqueles desdobrados da ficção – do *como se*<sup>5</sup> –, que não estejam baseados exclusivamente na racionalidade do esclarecimento, voltando-se para outros tipos de modos de conhecer o mundo, outros pensamentos, outras gnoses. É aí que noções como as de originalidade, autoridade, causalidade e mesmo de interpretação e sentido podem ser questionadas, na abertura da “imprevisível diversidade

---

<sup>5</sup> Utilizo aqui a expressão “como se” na esteira de sua associação com a ficção feita, entre outros por Iser (2013), Sitierle (2006) e Costa Lima (2013), a partir de Vaihinger (2011).






do mundo e de formas de conhecimentos inéditas e inesperadas”, como ele afirma, citando Édouard Glissant (*apud* Mignolo, 2003, p. 120). Não explorarei essa possibilidade aqui, mas a própria noção de mimese pode ser atualizada, seguindo, por exemplo, as pistas de Ricoeur (2010) e do trabalho mais recente de Costa Lima (2000, 2013), no sentido de se abordá-la a partir da noção da dilatação do presente e de um desafio constantemente posto ao pensamento, associando-se ao trabalho de Hans Gumbrecht (2010, 2012), sobre presença e latência com ênfase reduzida nas questões de sentido, recusando, à sua maneira, o nomos da modernidade.

Interessa-me aqui, para a definição do pensamento liminar porém, não apenas a crítica monotópico à modernidade, interna a ela própria, mas também aquela que se faz a partir da consciência da diferença colonial, como reivindica Mignolo (2003, p. 128), cuja emergência fica evidente nos enfrentamentos mais diretos das questões políticas urgentes, mas está ancorado nas rupturas epistemológicas que se dão no pensamento, na imaginação, nos modos de fabular.


Para isso, voltamos ao texto de Aleixo. Inicialmente, a questão que o poema coloca é a da autoria: o poema não é do poeta Ricardo Aleixo, mas do alemão Enzensberger. O poema iniciado com uma negativa em primeira pessoa “Este poema não é meu” instaura uma virtual impossibilidade: o texto que ele escreve não é dele. A essa impossibilidade, possível apenas no universo do *como se*, no interior de um processo mimético (e o fato de o texto ser hospedado no espaço de anonimidade, máscaras e simulacros da internet potencializa a instabilidade da enunciação), acrescenta-se a questão da língua: “é um poema que eu não posso ler no original”, “que eu só posso ler em português”. Na perspectiva de uma geopolítica do literário, é preciso perguntar: Como circulam os textos? Como, em uma modernidade que se quer globalista, é possível fazer circular os textos em diferentes locais, se as línguas não se comunicam – se as línguas são, elas próprias, locais? Há uma opção, elitista e idealista, de que só é possível efetivamente ler o texto na língua em que foi escrito. Porém, à medida que nos aprofundamos nas questões relativas à representação e ao inescapável descolamento do texto de sua pré-figuração – e também de sua refiguração com a qual a leitura só entra em contato de modo interseccional –, será mesmo o caso de se apostar nessa miragem da “leitura no original”? A presença da palavra “original” na locução não é por acaso, é exatamente dessa lógica



da modernidade/colonialidade que essa noção se põe, frequentemente, à serviço. Se pode existir o investimento do filólogo na compreensão profunda da relação do texto com língua em que foi escrita, também há muito de fetichização dessa originalidade na opção pela não-tradução.

A primeira resistência de Aleixo, portanto, é não ser autor do próprio texto. A segunda, nesse raciocínio, é a de fazer a opção pela leitura na tradução. E além disso, de tradutores que ele sequer conhece, e que não se dá ao trabalho de conhecer. Se a tarefa do tradutor é, na já conhecida fórmula de Walter Benjamin (2008), dada pela própria língua alemã no seu intraduzível “*Aufgabe*”, também a renúncia ao texto original e sua recriação, de alguma maneira, a assinatura de Enzensberger deixa de ter tanta importância e passa a importar mais a desses tradutores, cujo anonimato, porém, é reforçado pela pergunta aposta ao nome de Scharf (“um alemão?”) e de Trevisan (“um brasileiro?”). A pergunta, sem resposta, é uma diatribe contra a própria ideia de uma leitura de rigor filológico. Ao poeta não parece interessar o aprofundamento nas questões envolvidas na recriação do texto alemão em português. Interessa-lhe apropriar-se desse texto como for possível: por isso, a postagem no blogue, que torna o texto *seu*. Porém, o ato de leitura, que coloca o leitor a enunciar também em primeira pessoa todas as frases, torna o poema um texto de quem lê. Consciente da diferença, de que se encontra no reino do *como se*, mas o texto é também de quem lê.


O poema de Aleixo é, portanto, um poema de leitura de resistência, que pode ser pensado sob o ponto de vista da resistência por meio de uma opção descolonial. Ele opta por não apenas observar o diálogo entre Enzensberger e Dante, mas intervir nele. E sua intervenção ataca um dos pontos-chave dessa modernidade/colonialidade, que é a noção de originalidade e de autoria, associada à assinatura. O nome próprio ligado a uma identidade, que é una e completa, é questionado e desmorona no poema de Aleixo que lança a autoria para o anonimato do *qualquer um*. A racionalidade do direito positivo que rege a relação entre um sujeito e seu nome não pode, na proposta de leitura que faz o poema, ser um parâmetro de leitura. O autor do texto é qualquer um - assim como o sentido do texto também pode ser qualquer um. De que Dante, por exemplo, se fala? É mesmo do poeta? E se Dante não é Dante, mas o ator que o representa, importa mesmo sabermos que Dante é esse? É um dos Dantes históricos, ou um Dante anônimo. A



mimese, como um processo, se abre – não se fecha – na leitura. Se cada ato de leitura encerra um caminho percorrido, a dependência do processo na leitura está sempre a abri-lo a novas possibilidades, possibilitando, por exemplo que se faça opções, como a opção pelo descolonial.

Como a nossa hipótese é de que a uma leitura descolonial é sempre uma opção possível, e politicamente poderosa, voltamos, então a um texto sempre recuperado e reforçado pela modernidade eurocêntrica: a epopeia clássica, a *Odisseia*, de Homero. Em um dos episódios mais revisitados da narrativa, Odisseu escapa do Polifemo por meio de um jogo de linguagem: à pergunta do monstro sobre quem está na caverna, Odisseu responde “Ninguém me denomino” (Canto IX, 366, p. 271). Ser ninguém desestabiliza as relações entre significante e significado, que instauram uma lógica de correspondência entre o ser e o que o nomeia. É apenas a linguagem, com seu recurso de negação que torna essa intriga possível e o enunciado, apesar de aporético, acontecível no contexto da narrativa, no *como se*. Ítalo Calvino (2007), ao analisar o texto, propõe que esse episódio, aliado ao posterior não reconhecimento de Odisseu no retorno à Ítaca, antecipa uma crise de identidade, que resvala nas fábulas do homem comum, do pobre, com uma identidade subtraída e um direito a ser reivindicado. Em sua hipótese, acompanhando Heubeck (Calvino, 2007, p. 23), reside na imaginação de um homem “imerso sem escapatória” em “angústia, terror e dores” a modernidade da narrativa de Homero, que, ao mesmo tempo, recorre ao expediente da narrativa mágica, com bruxas, ciclopes, monstros marinhos, associando, de modo arcaico, a história à fantasia. Porém, ao frisar esse encontro do herói épico com um homem comum, que por ser *ninguém* pode ser *qualquer um*, Calvino busca aproximar a narrativa do retorno de Odisseu, que para ele é o mito de todas as viagens, da retomada de uma identidade.

É preciso discordar de Calvino nesse ponto. Apesar da argúcia de sua análise, ser *ninguém* e *qualquer um* nesse caso pode ser lido também como uma forma de se pensar justamente o antimoderno. Sem assinatura, nem nome, sem nomos, a saída da caverna do monstro será possível justamente pelas brechas deixadas pela linguagem e pela instabilidade que se pode instaurar nela. É aí que Enzensberger desestabiliza a imagem construída em seu poema, que, não por acaso, se chama “Verificação de identidade”. E é aí também que também investe Aleixo com sua poesia consciente do *como se* e aberta a



ser do leitor, *como se fosse sua*, porque a coloca em uma outra língua, em um outro suporte, assim fazendo uma leitura que pode se descomprometer com o próprio peso das figuras históricas dos Dantes no contexto europeu – e eurocêntrico. E em um suporte que, virtual e instável, tende a desaparecer logo mais. Talvez já tenha desaparecido.

### Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor” em CASTELLO BRANCO, Lúcia (org.). *A tarefa do tradutor, de Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CALVINO, Ítalo. “As odisseias na *Odisseia*” em *Por que ler os clássicos*, Trad. Nilson Moulin, São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

COSTA LIMA, Luiz. “Representação social e mimesis” em *Escritos de véspera*, Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

\_\_\_\_\_. *Frestas: a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2013.

\_\_\_\_\_. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GUMBRECHT, Hans U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.


HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options (Latin America Otherwise)*. Duke University Press Books, 2011.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol.1, Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.



SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Trad. Johanes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

## NARRATIVAS DA MORTE: O QUE PODE A LITERATURA?<sup>1</sup>

Edma de Góis (UFBA)<sup>2</sup>

**Resumo:** No final dos anos de 1970, ao mesmo tempo em que o semiólogo Roland Barthes cumpre o luto com a morte da mãe, reflete sobre a possibilidade da literatura representar o processo de enlutamento. A partir de uma leitura da obra *Diário de Luto* (2011) e tendo como referenciais teóricos os trabalhos de Alan Badiou (2004), Florência Garramuño (2014), Karl Erik Schøllhammer (2012) e o próprio Roland Barthes (2015), este texto propõe uma reflexão a respeito da viabilidade crítica do conceito de *representação* para a compreensão de narrativas contemporâneas, dando ênfase a textos que tematizam a morte, como é o caso do romance *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001), do escritor Valêncio Xavier.

**Palavras-chave:** representação; morte; realismo traumático; Barthes; Valêncio Xavier.

Entre outubro de 1977 e setembro de 1979, Roland Barthes despejou em notas, pequenos fragmentos e anotações espaçadas o pesar pela morte de sua mãe. Posteriormente organizado e publicado com o título *Diário de luto* (2011), o conjunto de reflexões e desabaços mostra o pensamento em paralelo do autor que a mesma época escrevia *O neutro* e *A câmara clara*. “Uma parte de mim vela no desespero; e, simultaneamente outra se agita arrumando, mentalmente, os mais fúteis de meus assuntos. Experimento isso como uma doença. (2011, p. 25). Em dada hora, Barthes confessa o medo de transformar o processo de luto em literatura, advindo da dúvida genuína acompanhada da defesa do que pode a literatura. Ou seria do que não pode a literatura?

A escrita sobre o enlutar se funde a questões que atravessam o trabalho de Barthes e que se abrem em outros planos de análise do semiólogo como é o caso das considerações sobre a imagem. É que para Barthes, a fotografia encerra uma narração em que a morte está presente todo o tempo. A fotografia é como aquela que ocupa o lugar da morte na sociedade moderna, ao mesmo tempo em que instaura um paradoxo por dar sobrevida à

---

<sup>1</sup> O título originalmente proposto para esta comunicação foi “Dos males do corpo à cura pela narrativa: representações de doença e morte na literatura brasileira contemporânea”. Ao longo da preparação do texto, no entanto, resolvi mudá-lo para dar ênfase a uma das questões que acompanha toda a discussão: o que pode a literatura representar?

<sup>2</sup> Pós-doutoranda (PNPD 2013/Capes) na Universidade Federal da Bahia. Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília. É investigadora do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (Gelbc/UnB) e do Leituras Contemporâneas: narrativas do século XXI (UFBA). Contato: edmagois@gmail.com





imagem fotografada e, portanto, de certa maneira preservá-la a partir desta técnica. A fotografia torna presente o representado e nesse processo termina por vivificá-lo.

Dizer a expressão “tornar presente” nos coloca diante de outra questão e de provocações que Barthes afrontava já na década anterior. Para ele, diante da impossibilidade da representação, temos acesso à uma “ilusão referencial”, produz-se em vez de representação o que ele chama “efeito de real” (Barthes, 1972). O questionamento se concentra, portanto, em saber como a literatura nos faz pensar que copia o real. Por meio de que dispositivos? Barthes chama atenção para o fato de que o que chamamos de “real”, “(na teoria do texto realista) não é nunca senão um código de representação (de significação): não é nunca um código de execução”. (Barthes apud Compagnon, 2010, p. 107). Porque para Barthes, o referente não tem realidade, fazendo assim com que a narrativa mais realista se desenvolva de acordo com os caminhos irrealistas. (Barthes, 1968)

Início esta reflexão a partir do pensamento de Roland Barthes em diferentes momentos de sua produção não apenas porque em um deles o autor trata da morte, tema a qual dedico meus estudos de pós-doutorado, mas porque sua reflexão parece reforçar a discussão sobre as possibilidades da representação literária. Se, em seu entendimento, a linguagem só pode representar a própria linguagem, que caminhos podemos tomar para compreender a experiência estética que mimetiza a morte, o luto ou o adoecimento sem colidirmos com o conceito de *representação*?

A escrita sobre tais temas aparece também em registros conceituais que focam na experiência do leitor ou do ouvinte, sugerindo que tais narrativas enfeixam a noção de cura ao gesto de contar ou ler textos. É o caso da argumentação de Walter Benjamin (2013) em “Conto e cura”. Ele atribui a recuperação de um filho adoentado, cuja mãe lhe narra histórias, à contação das narrativas. Já Lévi-Strauss recupera uma narrativa anunciada por um xamã em uma tribo panamenha. Segundo o antropólogo, em “A eficácia simbólica”, uma mulher grávida tem dificuldades para parir o filho e é por meio de uma encenação ritmada, cujo enredo recupera personagens míticos bons e maus, que surge a identificação simbólica. No caso da mulher, aceitando a dor corporal como uma espécie de dramatização do confronto mítico. Ela consegue dar a luz quando entende essa dor (incompreensível até ali) e a aceita como parte do confronto narrado (já conhecido por ela e por toda a comunidade). Os dois autores destacam o fluir da narração como um



vetor capaz de transformar o estado de seu ouvinte, levando-o à cura durante o processo de escuta de determinada narrativa.


*Diário de luto*, portanto, aparece em minha fala como um terceiro texto que parece plasmar a discussão sobre a relação entre narrativas, adoecimento e morte. Barthes enfrenta o enlutamento por meio da escrita que, se por um lado parece não representar a materialidade da morte, por outra concentra-se em sensações e pensamentos que acometem quem vive tal experiência.

A aceitação do realismo como pastiche é agora reconfigurado. Alguns autores advertem que o estudo sobre o conceito de *representação* e sua viabilidade crítica para a análise do contemporâneo estancaria na revisão do realismo ou na compreensão de uma nova acepção de realismo, não mais vinculado ao realismo identificado ao ideal de precisão referencial da literatura ocidental, ou o que se convencionou realismo do Renascimento ao final do século XIX. Proponho, portanto, pensar a potência das escritas que tematizam a morte e o adoecimento nos levando a reflexões a respeito 1) da (im) possibilidade da *representação*, 2) dos problemas associados à *forma* literária e 3) da *inespecificidade* do objeto de arte contemporâneo.

Partindo da analogia entre realismo e realismo representativo, a proposta de Karl Erik Schøllhammer (2012), sugere pensarmos o realismo como uma combinação de representação e de não representação. No cerne dos debates a respeito do paradigma representativo, o filósofo Alain Badiou (2004) endossa a crise da categoria ao dizer que a arte, a política e o pensamento do século XX são marcados por uma “paixão pelo real”. Esta se expressa “não só na preferência pelo realismo, mas, sobretudo, na crítica contra a representação mimética, na suspeita do poder da semelhança de criar consciência falsa, portanto, na necessidade de criar distanciamento reflexivo e efeitos de estranhamento no experimentalismo artístico como no teatro de Brecht.” (Schøllhammer, 2012, p. 130)

A “paixão pelo real” perpassa o componente reflexivo que advém da refração do encontro da realidade com a representação. Tanto os críticos quanto os defensores do realismo expressam a mesma paixão, ou porque recusam o conceito de representação ou porque afirmam a semelhança representativa. A arte do século XX torna-se reflexiva por deixar ver essa tal brecha entre o real e sua representação, revelando o potencial ficcional, seus mecanismos para fazê-lo e a idealização de uma tentativa de materialidade. Já no século XXI, o tema do realismo se liga às questões de representação e “às respostas da





literatura a um regime estético profundamente ligado à crise e ao questionamento do conceito de representação” (Idem, p. 130).

### **O luto. A escrita. A forma**

A narrativa como corredor de acesso à vivência do luto é tema que percorre diferentes passagens da história da humanidade, bem como ocupa conhecimentos de várias áreas, não sendo, portanto, algo restrito ao campo das Humanidades do século XX. Talvez por isso me pareça um bom exemplo para discutirmos a representação no contemporâneo. Ou seja, se estamos tratando de um tema recorrente, que dicção, que estratégias, que regime representativo é capaz de dar conta dessa experiência.


A primeira das três histórias que compõem o livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, do escritor paulistano radicado em Curitiba Valêncio Xavier, é finalizada com uma fotografia em preto e branco em que aparece a inscrição “Senhor liberta-me das imagens” (sic) (Xavier, 2001, s/n). A fotografia de uma “placa” mal acabada, na rua, prenhe de múltiplas significações lembra mais uma vez as considerações de Roland Barthes nas duas obras já citadas, produzidas concomitantemente.

Em *Minha mãe morrendo e o menino mentido* morte e perda são evocadas ao passo que cristalizam no tempo o menino-narrador-autor Valêncio Xavier. Se *Diário de luto* surge com uma sentença: a de que a escrita talvez seja a única forma de luto, Barthes parece organizar este tema recorrente em um plano que oscila entre diário e memória<sup>3</sup>. A “demorada” aceitação do semiólogo encontra forma na narrativa aqui anunciada, como se tal experiência só pudesse ser vivenciada por meio de uma *experiência estética*, sendo a própria ideia de “representação” a priori rejeitada.<sup>4</sup> Nesse caso, a escrita não é local de diletantismo, é usada como possibilidade de superação do narrador ou como forma de redimensionar experiências traumáticas, mas comuns à ordem da vida. As fotografias e anúncios publicitários conferem autenticidade à experiência, não à toa, Ângela Maranhão Gandier acrescenta a imagem na tríade que constitui o núcleo problemático da obra de Valêncio Xavier:

---

<sup>3</sup> Roland Barthes inicia o diário no dia seguinte ao da morte da mãe, em 25 de outubro de 1977. *A câmara clara* é escrita entre abril e junho de 1979.

<sup>4</sup> Uso *experiência estética* em lugar de *representação*, apoiando-me nas reflexões de H. U. Gumbrecht que em vez de considerar o conceito de representação em uma de suas chaves de interpretação, defende os conceitos de *efeito do presença* e *efeito de sentido*.




O papel desempenhado pelas fotos caminha nessa direção: elas servem de meios documentais de atestação de uma realidade dada (inclusive histórica) e, simultaneamente, figuram como peças fantasmagóricas do passado. São, enfim, um dos lastros de sustentação da obra literária que enseja a problematização da morte e de sua representação” (GANDIER, 2013, p. 42).

Como argumenta Roland Barthes, cabia à morte encontrar um abrigo, o que aconteceu em fotografias e imagens que paradoxalmente produzem a morte na tentativa de restaurar a vida. Se a fotografia recondiciona a vida, a literatura faz movimento semelhante em *Minha mãe morrendo*, transpondo a memória do menino em relação à mãe; do leito do hospital bem como vista por uma brecha da porta do banheiro ainda saudável. No último trecho em que ela é citada, o narrador diz: “Eu O Profeta Velado/ o que sabe as respostas/ e todas as perguntas/ o futuro e o passado de todos/ os séculos e séculos/ não sei o que sinto/ quando abro a porta/ e vi minha mãe/ fêmea nua bela/ não sei nunca saberei (Xavier, 2001, s/n).

Na sequência narrativa em que aparecem 16 objetos entre fotografias, ilustrações e anúncios publicitários, a imagem é a própria morte, não enquanto *representação*, mas como ocupação de uma ausência. Nos interessa notar quais arranjos o autor realiza na tentativa de transpor para uma narrativa a experiência de morte e luto, a escrita como possibilidade, a criação de novos modos de escrever o luto, abdicando de qualquer resquício de crença em formas puras para o “literário” e assumindo a expansão de sistemas semióticos diversos na construção do romance.

Valêncio Xavier produziu para o cinema, fez fotografia e atuou no jornalismo, e talvez se deva a isso o apagamento de limites, inclusive de aporte de produção e suportes artísticos, que garantam especificidades. Seu modo de produção seleciona peças de coleções variáveis na tentativa de contar da melhor forma possível uma narrativa. Os encaminhamentos do autor se alinham à provocação de Florência Garramuño quando diz que:

é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás a proliferação cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade – dir-se-ia de horizonte – da produção de práticas artísticas contemporâneas. (2014, p.15-16)



A crítica contemporânea se depara com questões como o extravasamento de limites das artes bem como o questionamento sobre novas formas diante de algumas narrativas de difícil apreensão de um gênero, porque insinuam uma escrita que se distancia do modelo tradicional ainda a procura de uma “definição”. Nesse bojo, pensando o caso do Brasil, teremos obras tanto da literatura quando das artes visuais em que artistas pendem entre campos.

Karl Erik Schøllhammer destaca que a inclusão de fotografias, para citar exemplo, não servem apenas para ilustrar o texto, mas abrem caminho para pensarmos nos recursos de *representação* em terreno realista. Essa estratégia cria “uma tensão que corrói os recursos narrativos convencionais e a relação equilibrada entre a história e a imagem” (2012, p. 141). Ele cita, nesse contexto, obras como *Capão pecado*, de Ferréz, *Treze*, de Nelson de Oliveira, *Angu de sangue*, de Marcelino Freire e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, em que a fotografia torna-se um “índice não representativo de contextualidade (Idem, 2012)”. Os textos são compostos por outros elementos, tais como cartas, desenhos, músicas, citações de nomes, que costuram o que o professor chama de *realismo textual*. Os elementos do “real” não são descritos, mas marcados por índices que os projeta no texto literário.

Por fim, uma contribuição que pode colaborar nesta reflexão a partir do texto de Valêncio Xavier trata dos modelos referencial e simulacral de Hal Foster em seu estudo *O retorno do real* (1996). O desafio de Foster é pensar a *representação* contemporânea a partir dos regimes simulacral e referencial, pois estes criam imagens literárias que alternam esses dois estados. Dessa coexistência simultânea vemos surgir uma nova feição do realismo, ao que passou a se chamar “realismo traumático”. A passagem do realismo como efeito de representação para evento traumático provoca o espectador, que não mais apenas contempla e experimenta uma obra. Nos termos de Schøllhammer, a “imagem marcada pelo limite do que pode ser representado e ao mesmo tempo índice e arquivo dessa mesma impossibilidade” (2012, p. 136).

O apelo do menino-narrador ao finalizar a primeira narrativa de *Minha mãe morrendo* bem pode ser a invocação de todo o livro de Valêncio Xavier, obra totalmente radicada na utilização de imagens no texto literário, como se procurasse um caminho de vivência do luto (ou seria caminho até o trauma?) em que simbólico, imaginário, real, ficcional convergem e divergem. Uma escrita multimodal que procura a expressão do luto em formas singulares, e por isso também questiona a potência da literatura e a possibilidade da *representação*.

## Referências bibliográficas

BADIOU, Alain. *Le siècle*. Paris: Editions du Seuil, 2004.

BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

GANDIER, Ângela Maranhão. *Memória & História, Fotografia & Cinema nas narrativas transemióticas de Valêncio Xavier*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, 2013, 184 p.

GINZBURG, Jaime. “Notas sobre elementos da narrativa”. In. COSSON, Rildo. (Org.). *Esse Rio Sem Fim - Ensaio sobre Literatura e suas fronteiras*. Pelotas, UFPEL, 2000, p. 113-136.

KIFFER, Ana, GARRAMUÑO, Florência. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

SCHØLLHARMER, Karl Erik. *Realismo afetivo: evocar realismo além da representação*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.39, jan./jun. 2012, Brasília, p. 129-148.

XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

## A MATÉRIA COMO TENSÃO NA POÉTICA HÍBRIDA DE NUNO RAMOS

Luciana Silva Camara da Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Nuno Ramos demonstra um intenso hibridismo na sua poética cujos materiais se comportam livremente, sendo eles a identidade da obra, expandindo o lugar da materialidade no cenário contemporâneo. Através da análise de alguns textos e obras visuais do artista, os limites são extrapolados, elementos diferentes “se engalfinham” e ao mesmo tempo são complementares expondo o impensável como arte em realização artística. Diante disso, utilizaremos noções emprestadas de Giorgio Agamben (2009) e Jacques Rancière (2009) na tentativa de demonstrar que estas formulações estão afinadas com a pluralidade poética de Ramos.

**Palavras-chave:** Nuno Ramos; Literatura Brasileira Contemporânea; Arte Contemporânea; Poética híbrida; Matéria artística.

Experiências. Palavra que denota a superfície oriunda da tarefa-base das artes contemporâneas. As formas em seus deslimites, o embate material, a obra plena em dissonâncias e atrações são alguns intercâmbios que vibram em seu cerne. Neste curso tensional, Nuno Ramos agrega o conflito e faz dele um terreno heterogêneo, tanto na zona plástica como na verbal criando a partir do impensável como arte, artes. Sua obra nos alfineta, nos dilacera como um *punctum*<sup>2</sup> flamejante que ressoa numa espécie de grito surdo, que mostra as suas mais variadas configurações nos dizendo: - sim, é possível.


Um golpe matérico levanta de uma só vez um número sem limite de questões: o pluralismo das artes, a linguagem híbrida, o inverso de uma arte contemplativa, a intensidade sensível da palavra objetiva, mas complexa da sua escrita, como um furo na matéria artística – “a arte existe para furar”, escreve Ramos (2011b, s/p). Furar as ideias pré-concebidas dos limites que a arte ocupa, sobretudo. Para o artista-poeta, “a matéria deve caminhar disforme, dispersa, irrepitível, portanto moralmente insubstituível, individuada, indiferente a nós, inclusive. No limite, não poderia ser vista, nem sentida, nem ouvida, nem provada” (RAMOS, 1993, p. 15).

Desde o início de sua trajetória, Ramos revela uma atração particular pela matéria em suas várias formas. Nas pinturas de 1987, a materialidade toma corpo e revela um novo sentido da prática artística, visto que novos materiais como a vaselina, a parafina, os diversos pigmentos, ou o tecido, abrem um campo tanto espacial quanto construtivo

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Comparada (PPGCL/UFRJ). Contato: lhucamara@gmail.com

<sup>2</sup> Cf. BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.



da obra. Desta forma, a exploração da matéria em suas múltiplas “vozes” torna-se um caminho pulsante para o artista, potencializador de ideias e discursos no âmbito visual e literário.


O trabalho de Ramos apresenta uma expressão singular sobre o material, trabalhado em tensão, são distâncias que se aproximam: blocos de pedra, mármore, gesso, areia, cal, água, sal, asfalto, óleo. Ao descontextualizar esses materiais, incorporando esses elementos e construindo outros a partir deles, um novo olhar incide sobre a plasticidade da matéria palpável de sua arte.

Nuno Ramos apropria-se do material (físico e linguístico) e os coabita num intenso exercício ativo através da incompatibilidade, oposição, dificuldade, tensões que não se excluem, mas se atraem – posicionamento presente na arte contemporânea. A linguagem poética utilizada por Ramos transforma nossa visão de mundo, ao recuperar fragmentos encobertos, distantes da linguagem artística tradicional como se trouxesse, em seu interior, a indagação: “Como [...] fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35). É nessa forma híbrida que algo se torna possível.

A inquietação artística de Nuno Ramos parece comunicar-se com uma interrogação sobre o fazer artístico, seu papel e os limites enquanto arte, ao multiplicar os meios: gravura, pintura, fotografia, instalação, textos, vídeo. A problematização do ser da arte fica evidente pelo uso de diversas técnicas, materiais e suportes ao agregar, justapor, unir, desunir, contrastar e relacionar obra, mundo, espectador, matéria, linguagens em um organismo ao mesmo tempo heterogêneo e inteiriço.

Destarte, a segunda menção de Agamben (2009) para o termo “contemporaneidade” reflete os ideais plurais do artista contemporâneo, visto que “[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (p. 62). Logo, ser “contemporâneo” é pensar de modo intimamente comprometido com seu tempo, percebendo-lhe algo transformador, posicionando-se sobre ele para também transformá-lo; para lê-lo de modo inédito como percebido nas obras de Ramos já que

O que caracteriza [...] grande parte dos [seus] trabalhos é um enfrentamento entre elementos que os integram, que se engalfinham na tentativa de evitar a preponderância de algum deles. Vem daí a




enorme concentração de forças que as obras revelam, e o presente age sobre o passado como um êmbolo que impedissem sua manifestação. Aqui o passado não é a lenta sucessão que estabiliza o presente, tornando-o lógico e compreensível. A comunicação entre eles faz com que o retesamento instituído no presente potencialize o que lhe serve de base. Portanto temos aqui uma experiência do presente consideravelmente diversa das experiências corriqueiras, o que permite afirmar que também nessas obras uma certa autonomia se estabelece (NAVES, 1997, p. 182).

Nesse viés, o pensamento artístico encontra neste horizonte de percepção fecundo, amplo terreno para a sua produção. O desafio “criativo” para o artista se traduz em criação que ultrapassa o simples somatório de fontes e influências. As obras de Ramos são criadas e recriadas através dos objetos mais inusitados e inesperados e não poderia ser diferente ao relatar um autor “confuso e sonado” (RAMOS, 2011, p. 32) que adentra neste universo literário cuja matéria se desdobra em múltiplas facetas, assim como a matéria utilizada em um ateliê.

De maneira semelhante, Ramos não hierarquiza seus trabalhos de acordo com gêneros definidos – obras visuais estão lado a lado com palavras, seus livros mostram um quê dúbio entre poesia, ensaio, conto, imagem, autobiografia, em uma interligação densa que desafia definições estanques. O essencial é que a matéria em suas variáveis não é anulada, se tornando o ponto crucial para a criação do artista que forma uma outra vida com a junção de elementos diferentes, que se completam e reinventam em uma substância única, formando uma nova existência.

Em Rancière, na obra *O Inconsciente Estético*, a arte modula uma verdade sobre o mundo na forma de um: “tudo fala”, que se coaduna perfeitamente à poética de Nuno Ramos. Para o autor, o artista procura, reconstitui, faz e refaz um sem número de vezes sua obra e torna-se aquele que “[...] recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa” (RANCIÈRE, 2009, p. 36).

A escrita do artista, em um primeiro momento, parece ser muda, sem grandes relações com o social, com o mundo que nos acolhe e distancia, mas, observando mais detalhadamente, ao olhá-la com outros olhos, as palavras estão ali repletas de uma significação que antes haviam passado despercebidas – “coisas mudas carregam elas mesmas” (RANCIÈRE, 2009, p. 35). Surge uma potência de significados: o indizível ou



o silencioso acaba tornando-se indício do que foi ou será. Como escreve Rancière: “Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação” (Ibidem).

O “tudo fala” relaciona-se assim com a abolição das hierarquias da ordem representativa:


não existem “detalhes” desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética. Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo (RANCIÈRE, 2009, p. 36-37).

Ramos neste aspecto nutre uma consonância de “poeta geólogo ou arqueólogo” (RANCIÈRE, 2009, p. 37) ao amalgamar matérias diversas e criar formas objetivas ou subjetivas a partir desses variados elementos tanto físicos como linguísticos. A matéria presente nas obras está em constante movimentação, agindo no espaço e no tempo, desafiando o físico e as formas que virão daquela equação. Nesse processo, poderíamos pensar que a matéria estabelece sua autonomia, sua atuação e força sobre a obra. O tempo se acumula, de modo a parecer um ato memorial que se solidifica ao reunir tempos sucessivos, amontoando ideias, ações e movimentos de um dia após outro, de forma a construir um encadeado material que fala no agora com voz de outros momentos. A obra do artista projeta sempre uma matéria em transição desdobrando seus múltiplos que advêm desse emaranhado de elementos; são sequências temporais que demonstram um pertencimento suspenso não vinculado a um tempo definido, assim como a matéria na sua (in)definição.

Em algumas de suas instalações, o artista faz uso de elementos naturais em obras ao ar livre, utilizando o mar e o solo como parte de um cosmos de vida, morte, matéria, tempo, mudança, como ocorre em: *Matacão*, *Marémobília* e *Calado*. Em *Canoa* e *Caldas Aulete (Para Nelson 3)* percebe-se que aliado a este cosmos está um outro universo, o da escrita.

Os elementos utilizados nessas obras funcionam como um experimento que agrega materiais discrepantes em conjunto com o espaço natural ou institucionalizado.





Por exemplo, em *Matacão*<sup>3</sup>, as covas na terra remetem à questão da morte e seu ciclo matérico; em *Marémobília*<sup>4</sup>, a cova em um novo espaço, o do mar, é presença marcante com suas ondas e movimentos alternados que transfiguram os elementos ali dispostos e, em *Calado*<sup>5</sup>, a mistura experimental de asfalto, vidro e óleo queimado compõe uma peça notável do cenário artístico atual.

Em um segundo momento, a escrita toma forma e abre uma nova dimensão da obra do artista, visto que agrega maior significado às suas propostas artísticas. Na obra *Canoa*<sup>6</sup>, trechos do livro *Cujo* interferem no espaço; em *Caldas Aulete (Para Nelson 3)*<sup>7</sup>, quatro letras presentes no verso de uma música fundem-se no dicionário, intensificando o diálogo da poesia com a linguagem musical e o livro de onde provém os significados vocabulares.

Em diálogo com a atmosfera híbrida do artista, a obra, sem título, agrupada como *Quadros*<sup>8</sup> se constrói na inserção da diversidade material. Diante dessa zona limítrofe em que um espaço é invadido por uma gama de elementos díspares, o informe da forma revela-se em um contorcionismo matérico em estado bruto, sem uma quebra de identidade que se esconda como a origem da obra. A expansão deste “quadro” que aglutina mais e mais elementos crescendo na sua indefinição – até que o artista se dê por satisfeito – busca a resistência da matéria como um fim em si mesmo.

O trabalho *Cabreúva*<sup>9</sup>, ao fazer escorrer vaselina branca sobre a superfície escurecida da rocha, confrontando materiais distintos e sem relação, abre espaço para

---

<sup>3</sup> Doze covas de profundidades variadas com paredes de concreto que copiam o formato dos blocos de granito depositados dentro delas. Granito, terra e cimento. Dimensões variadas. Orlandia, São Paulo, 1996.

<sup>4</sup> Na maré baixa, nove móveis são colocados em buracos com profundidades diversas na areia. Com a subida da maré, as covas são inundadas. Mesas, cadeiras, armários e cama. Dimensões variadas. Nova Almeida, Espírito Santo, 2000.


<sup>5</sup> Asfalto, vidro, óleo queimado. Dimensões aproximadas: 300 X 500 X 250 cm e 180 X 500 X 300 cm. Museu do Açude, Rio de Janeiro, 2003.

<sup>6</sup> No chão, trecho do livro *Cujo* escrito com pó de cal. Sobre o texto, formas de gesso moldadas a partir de folhas de palmeira e canoa recoberta com massa de vidraceiro. Cal, gesso, canoa, cavalete e massa de vidraceiro. Dimensões: 150 X 500 X 600 cm. Teatro Municipal de São Paulo, 1992.

<sup>7</sup> Homenagem ao compositor Nelson Cavaquinho. Cada um dos cinco volumes do *Dicionário Caldas Aulete* tem as páginas cavadas por quatro letras do verso “A nossa vida é tão curta”, do samba “Eu e as Flores”, de Nelson Cavaquinho e Jair do Cavaco. Colocado na terceira capa de cada volume, um espelho reflete pelo vão das letras. *Dicionário Caldas Aulete*, espelho e caixa de acrílico. Dimensões variadas. 2006. Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, 2008.

<sup>8</sup> Espelho, vidro, acrílico, folha de ouro, metal, tecidos, algodão, folhas secas, plásticos, esmalte sintético, óleo de linhaça, terebentina, parafina, vaselina, breu, resina sobre madeira. Dimensões: 360 x 800 x 170 cm. Ateliê do artista, São Paulo, 1994.

<sup>9</sup> Vaselina e rochas. Dimensões variadas. Cabreúva, São Paulo, 2001.




demonstrar, além da conjugação de elementos, a transitoriedade da obra, que consiste no escorrimento da vaselina, se amoldando sobre o mineral e por vezes, caindo no solo. A tensão faz parte do desafio processual da obra, cujos materiais em si conjugam o irrelacionável, reorganizando substâncias heterogêneas em sua fórmula física e química que se completam e vibram numa nova forma.

A partir disso, cabe perguntar por que as possibilidades materiais em sua criatividade não incidiriam no âmbito verbal que agrega e desagrega, inventa e reinventa, olha e transvê? A intensidade matéria coabita os diferentes processos artísticos em que elementos díspares tornam-se “peças” da cena das artes transpondo para as obras literárias esse enredo material múltiplo em que vozes oscilantes dão o tom da linguagem mista onde tudo é posto à prova, tudo é matéria a se moldar e desmanchar, tudo se transforma e é testado em seus limites.

É o que percebemos nas obras literárias elencadas para esse artigo em que os limites materiais – através das palavras – também nos perturbam. Em *Cujo*, as palavras oscilam em um ritmo fluido e leve e ao mesmo tempo arenoso, pesado onde as vozes nos testam e se testam entre lamentos asfixiantes e o toque da pureza residual. Os fragmentos são a matéria em si, anotações dispersas em linhas curtas, longas, respiráveis e soffregas, compondo um ato, um gesto, uma linguagem poética onde as três vozes dialogam entre si e para si. As múltiplas vozes do texto se confundem, se inter-relacionam e sobretudo, interagem de modo incessante como a matéria plástica e literária de Ramos, cuja poética é uma voz múltipla que busca e convoca um uníssono entre as artes. Como relata uma voz sobre o processo de dar vida à obra em composição:

Pus o vidro derretido sobre o breu, que dava uma forma côncava ao feltro. O problema era o que fazer com o vidro agora, já que se ele prevalecesse eu teria uma escultura de vidro. [...] Seria preciso, então que os materiais se transformassem uns nos outros ininterruptamente e, o que é mais difícil, encontrar um nome para este material proteico, um nome que tivesse as mesmas propriedades dele (RAMOS, 1993, p. 9).

Na obra, *O Pão do Corvo*, com o texto “Lição de Geologia”, percebemos que a plasticidade do meio é posta à prova através das palavras. Matéria-pó, matéria-morta, matéria-viva, matéria-transformadora. Orgânico e inorgânico se completam para a estruturação final – nós. Os sujeitos aqui demonstrados são “coisas” (RAMOS, 2001, p.




9), coisas que pensam, falam internamente; fazem parte de nossa construção, o princípio de tudo e mesmo assim têm vergonha de ser o que são e, por isso, cobrem-se de pó, fuligem, penugem, retraindo-se e disfarçando sua identidade. A escrita reflete as nuances da materialidade plástica de que o artista faz uso em suas obras através da linguagem que ao mesmo tempo oculta e revela, forma e deforma, cria e recria a base de tudo, inclusive, nós mesmos. A carga descritiva do texto evoca o processo elementar da criação com suas tentativas, fracassos e êxitos ao agregar “coisas” e mais “coisas” simulando a plasticidade da arte, tanto na trajetória literária quanto visual, cuja criação é um intenso agregar de formas, ideias e escolhas. Vejamos nesta passagem:

O motivo de seu fracasso, provavelmente, deve-se ao fato de a matéria de que se recobre ser ela mesma parte sua, compartilhando sua decepção – *também ela* quer ocultar-se, reproduzindo infinitesimalmente o movimento que deveria ser restrito ao caroço que lhe deu origem (RAMOS, 2001, p.11).

Na obra *Junco*, o hiato se transforma em existência, vida. A travessia é possível pela linguagem explorada incansavelmente pelo autor, levada a seus abismos, em conjunto com a fotografia. A complexa obra compõe um poema sinfônico em que tudo clama, tudo chama a atenção como um ressoar agonizante da matéria (de)composta. A linguagem particular de Ramos leva o leitor a se deparar com protagonistas do dia a dia, mas nem sempre percebidos e considerados como matéria viva que esmaece e no momento do ocaso de sua plenitude. O artista-poeta torna as matérias imperceptíveis pelo olhar dos passantes em pilar fundamental dos poemas e das fotos, seres inertes de vida fazem a existência de fotografias e versos aflorarem em um incessante diálogo que “saltam à frente e roubam minuciosamente nosso dia” (RAMOS, 2008, p. 28).

Diante disso, Nuno Ramos explora ao longo de seus livros, de seus textos, que oscilam entre gêneros não definidos – ensaios, poemas, narrativas, ficções, notas – a própria palavra enquanto matéria ilimitada da linguagem. Em colaboração, as obras visuais confluem para a inquietação pulsante do artista-escritor ao interrogar-se sobre os limites do fazer artístico culminando num intenso exercício ativo através da incompatibilidade, oposição, dificuldade – tensões presentes em suas experimentações através da tarefa que é “dar à voz a matéria” (RAMOS, 2008, p. 155). Como aponta o crítico Alberto Tassinari:



Regenerar o destruído, dar outra vida ao que já não é mais, uma outra vida apenas poética, mas mesmo assim uma vida, rejuntar fragmentos, alguns deles arruinados, e no fim alcançar uma unidade em que os pedaços fluem uns nos outros nutridos pela fantasia, por uma comunhão de todas as coisas, esse é o resultado sempre buscado nas obras de Nuno Ramos (2010, p. 18).

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BELTING, Hans. *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif, 2010.


DIDI-HUBERMAN, Georges. A inelutável cisão do ver. In: \_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 29-35.

FOSTER, Hal. *Prosthetic gods*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2004.

GROYS, Boris. O universalismo fraco. In: *Revista Serrote*, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n.9, p. 87-101, 2011.

\_\_\_\_\_. *Art power*. EUA: The MIT Press, 2008.

NANCY, Jean-Luc. *Las musas*. Tradução de Horacios Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.



NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos: uma espécie de origem. In: *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997, p. 182. Publicado no catálogo Nuno Ramos. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro de Arte Hélio Oiticica e Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro de 1999. Disponível em: <<http://www.nunoramos.com.br>>. Acesso em: 25 abril 2014.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. *O pão do corvo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007. p. 357-365.

\_\_\_\_\_. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Nuno Ramos*. Organização Ricardo Sardenberg; texto do crítico de arte Alberto Tassinari. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

\_\_\_\_\_. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. Nuno Ramos - entrevista. *Rascunho*, Curitiba, nov. 2011(b). Paiol Literário. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/nuno-ramos/>>. Acesso em: 22 abril 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente Estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SILVA, Luciana Silva Camara da. *A poética do (in)visível em Junco, de Nuno Ramos*. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.

SMITH, Terry. *What is contemporary art?* Chicago: Chicago Press, 2009.

TASSINARI, Alberto. O caminho dos limites. In: *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p. 17-21.

## PENSANDO O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO EM *UM DEFEITO DE COR*

Maria Aparecida Cruz de Oliveira (UnB)<sup>1</sup>

**Resumo:** A leitura de romances como *Um defeito de cor* possibilita pensarmos sobre o conceito de representação e problematizarmos os seus limites. Isso porque trata-se de uma narrativa que caminha para o propósito de descolonizar a ideia tradicional de real. Poderíamos dizer, ainda de modo superficial, que a representação que percebemos nesses romances está mais relacionada à ideia de refração do real, fratura e perspectiva, um real multifacetado da cosmogonia africana. Mas ainda não é só isso, então pretendemos verificar a possibilidade de conceber a ideia de que esse texto apresenta uma perspectiva de real que não é exatamente a ideia ocidentalizada de real que conhecemos, isso se justificaria porque esse romance parte de múltiplas bases epistemológicas, de “um outro pensamento”.


**Palavras-chave:** Representação-efeito; literatura afro-brasileira; Ana Maria Gonçalves.

Quanto à temática dos textos contemporâneos, Leyla Perrone-Moisés em *Mutações na literatura no século XXI* (2016, p. 46) defende que há uma impossibilidade de um grande relato histórico, “no qual situar as vivências contemporâneas, acarretou o desaparecimento da literatura de mensagens políticas explícitas, limitando a obra de ficção à denúncia de um real insatisfatório ou mesmo catastrófico”, o que significaria dizer que o sentido do político “das obras tornou-se assim ainda mais aberta, ou suspensa”. Seria essa afirmativa adequada para pensarmos os textos afro-brasileiros contemporâneos?

A leitura do romance *Um defeito de cor* indica que se trata de uma afirmativa contestável. Para contrapor esse real insatisfatório afirmado por Perrone-Moisés como elemento presente nas literaturas contemporâneas, podemos dizer que ocorre um deslocamento do conceito de real nesse romance. É um método de leitura pouco considerado: “Deslocamos todas as outras coisas, mas, a noção de real, seja nos estudos específicos ou contrastivos aparece como algo dado que pode ser vazado a partir de uma teorização que, por exemplo, o pense em gêneros” (Freitas, 2013, p. 48). O autor defende também que “o real é o último repositório, ainda intocado, da colonialidade de um saber logocêntrico que aprisiona a teoria e a crítica voltada às literaturas e culturas africanas e afro-americanas” (Freitas, 2013, p. 48). Para o autor, assim como o texto literário é pensado a partir de gêneros o conceito de real também poderia “ser pensado a partir de gêneros, tarefa que, além de

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura (UnB), Mestre em Literatura (UnB). Contato: maricruzdeoliveira@gmail.com.




ensionar os conceitos de mimese, de verossimilhança, dentre outros, abre margem para outras perspectivas teóricas e comparativas” (p. 48). Assim, é bem possível dizermos que há uma concepção de real que parte do pensamento ocidental, mas que há outras possibilidades de pensar a noção de real.

Essa abertura para a compreensão do real amplia a possibilidade de compreensão do romance *Terra sonâmbula*, por exemplo, como um texto histórico, ou meta-historiográfico, uma vez que consideramos a ideia de real diferente da ideia ocidental. Trata-se da própria literatura construindo uma perspectiva de real e apresentando uma teorização de um gênero literário com uma nova perspectiva historiográfica. A ideia de real é deslocada de uma perspectiva eurocêntrica, porque o conceito de real que costuma aparecer nas narrativas é “colonizante como produtor de experiências teóricas críticas” (2013, p. 49).

Reafirmo, então, que *Um defeito de cor* apresenta uma narrativas que caminha para o propósito de descolonizar o real, “livrando-a da desconfiança alegórica” e da ideia de real como essência, ou verdade, repudia o controle do imaginário. A representação que percebemos nesse romance está mais relacionada à ideia de refração do real, fratura, perspectiva a partir de um lugar de fala, um real multifacetado da cosmogonia africana.

O desafio ao real ocidental na visão de Freitas (p. 49) é possivelmente a última estratégia de combate na “descolonização mental da crítica, que atenta a este a priori, desafia ao real com profundidade, apresentando-o como superfície discursiva que se imiscui do outro lado da esfera ficcional como naturalmente seu oposto: eis a armadilha”. Uma estratégia para começarmos a repensar o real talvez seja considerarmos a possibilidade de rever o conceito de representação e consequentemente de sujeito.

As ideias de Luiz Costa Lima em *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000) são válidas para discorrermos sobre outras possibilidades de pensar o real e questionar o controle do imaginário. Isso é possível dentro de seu conceito de “representação-efeito” em que ele traz a ideia de que representar não está relacionado à imagem fiel concebida por um sujeito passivo, mas ao efeito da interação entre as características de um objeto/cena com as propriedades de um sujeito ativo. Para o autor, repensar a mímesis implica tratar da tradição moderna do sujeito. Isso significa entender o sujeito moderno como “sujeito-fraturado” em alternativa ao sujeito solar, uno que tem o comando de suas representações e é pensado para



conceber uma ideia de representação alicerçada na equivalência estabelecida, idealmente de modo geométrico, entre uma cena empírica e uma cena produzida:


Em uma forma privilegiada, a partir da dessacralização da natureza por Descartes, representação significa a equivalência estabelecida, idealmente de modo geométrico, entre uma cena empírica primeira e uma cena produzida e projetiva ... capaz de produzi-la e, por isso, de tecnicamente dominá-la” (Costa Lima, 2000, p. 98)

Em uma segunda concepção de representação, considerando o sujeito fraturado, temos a equivalência entre uma cena primeira e a resposta subjetiva que provoca caráter de efeito. É a representação envolta nos afetos provocados no sujeito, representação atualizada por imagens afetivas:

Em sua forma classicamente secundária, representação significa a equivalência entre uma cena primeira e a resposta subjetiva que provoca. Na primeira acepção, a representação tem caráter de aspecto (objetivo). Na segunda, o de efeito (Wirkung) – a identificação do efeito com a resposta subjetiva é provisório. A primeira safistaz e é requerida pelas ciências duras. A segunda se espraia entre as ciências históricas (mais comumente chamadas humanas), alcança as situações cotidianas e inclui resposta à obra de arte. Não distinguir entre essas acepções facilita a tarefa tanto dos que rejeitam aproximar representação e realidade da obra de arte como, inversamente, dos que pretendem ver na arte uma representação da realidade (Costa Lima, 2000, p. 98-99)

O que significa que o sujeito não pode emprestar ao outro, afastado de suas instâncias culturais, a concepção de real para conceber a representação. Além disso, uma vez que o sujeito é fraturado ele não possui o controle de uma totalidade, suas percepções sobre o real são também fraturadas. Como fenômeno recepcional, a representação do real parte de uma posição social e histórica demarcada, ou seja, não é possível falarmos em uma visão da totalidade, apenas de uma perspectiva do real. Ela parte de uma experiência cultural. Portanto uma determinada representação não pode ser invalidada por outro sujeito porque ele não recebeu o efeito de uma representação do outro sujeito: “o efeito é a precipitação (atualização) em um receptor de uma organização representativa. Pode-se acrescentar que essa organização, sendo de ordem sociocultural, é relativamente independente do objeto que se representa” (Costa Lima, 2000, p. 115). Assim, podemos falar na possibilidade de






compreender o real a partir de gêneros e não apenas na sua base única estabelecida pelo saber eurocêntrico.

Para Costa Lima o “sujeito fraturado é não só o sujeito que não unifica e comanda suas representações senão que é visto no exercício de sua dupla função: apresenta e recebe; produz e suplementa” (Costa Lima, 2000, p. 284). Mas obviamente a representação-efeito “não significa algo privado, mas sim que é um fenômeno que liga, não deterministicamente, o sujeito receptor com a coletividade a que se integra, por seu horizonte de expectativa” (2000, p. 116), liga a uma coletividade, não a todas as coletividades, então não temos motivo para impor uma recepção de real a todas as coletividades culturais.

Realizar esse deslocamento do real é primordial para não concebermos o exame de algumas obras do ponto de vista do gênero fantástico, o que seria uma empreitada equivocada. A designação inadequada ocorre porque os romances não seguem a forma mais tradicional de fazer referência à história. *Terra sonâmbula*, por exemplo, confunde seus leitores com a presença de personagens com elementos “reais” e aparentemente apenas imaginados, fora do admissível. É o caso do personagem Junhito (o nome é uma referência à Independência moçambicana em 25 de Junho de 1975, depois de mais de 400 anos de exploração portuguesa), que torna-se uma galinha. No entanto, “há sempre uma espécie de subversão da herança adquirida, que confere aos textos africanos, na maioria das vezes, a novidade da surpresa formal” (Leite, 2012, p. 77-78). Desse modo, a ideia de fantástico desenvolvida por Tzvetan Todorov não contempla a forma que esses romances se apresentam:

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (Todorov, 1981, p. 15-16).




Como diz Todorov, o conceito de fantástico se define em relação ao real e ao imaginário, da relação entre causas naturais e sobrenaturais, isto é, a possibilidade de vacilar entre o real e o sobrenatural cria o efeito fantástico. O autor ainda traz o livro *Au couer du fantastique* de Rogers Caillois (Caillois, 1965, p. 161, apud Todorov, 1981, p. 17), o qual diz que “todo fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida em uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. Nesse sentido, talvez o único aspecto em comum que esses romances possuem com o gênero fantástico é a ruptura da ordem.

Isso porque o inexplicável, o mistério, o inadmissível que são introduzidos na “vida real”, ou no “mundo real”, elementos comuns do gênero fantástico, só é possível ser visto nos romances aqui discutidos mediante uma leitura ocidentalizada, pois esses mesmos elementos são admissíveis e naturais para o “mundo real” de onde partem essas criações romanescas, o(s) mundo(s) africano (s).

Todorov ainda cita um nome importante do estudo do gênero fantástico, Louís Vax, o qual diz em *Arte e a literatura fantástica* (1960, p. 5) que “o relato fantástico... nos apresenta em geral a homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável”. Assim, podemos dizer que as personagens dos romances como de *Um defeito de cor* não entram numa situação do inexplicável, os fenômenos recorrentes, que pareceriam sobrenaturais para o leitor, são claramente naturalizados nas trama, nas perspectivas das personagens. É o caso do trecho que narra a cerimônia de nomeação em que a criança é apresentada aos orixás e aos amigos:

O Babalaô Gumfiditymi pediu a compreensão dos orixás e dos ancestrais por estarmos realizando a cerimônia depois de passados mais de nove dias do nascimento, e só mais tarde, em outra cerimônia, foi que entendi o que aconteceu logo em seguida. O Banjokô sorria e continuou sorrindo quando deveria ter chorado ao se molhar com as gotas de água que o Babalaô Gumfiditymi jogou para o alto, sobre os dois. Ele devia ter chorado, pois o choro seria uma indicação de que tinha vindo para ficar. De acordo com um ditado iorubá, somente as coisas vivas podem produzir barulho, "e o fazem à sua maneira". Todos ficaram quietos e em silêncio por um longo tempo, talvez esperando que ele chorasse, a maioria de cabeça baixa, até que o Babalaô Gumfiditymi continuou com o ritual, sussurrando no ouvido do meu filho o seu primeiro nome, que é um nome que ele poderia ter trazido do Orum, neste caso chamado nome amutorunwa, ou então ser dado de acordo com as condições em que tinha nascido, chamado de nome abiso, como era o caso de Banjokô (Gonçalves, 2013, p. 204).



Nesse trecho da narrativa a relação estabelecida com o que alguns chamam de sobrenatural é outra. A definição ocidental de divino e real não cabe nessa visão africana, pois aqui essas ideias estão entrelaçadas, não há separação. Na cultura iorubá, de acordo com a narrativa, Banjokô significa “sente-se e fique comigo”, o menino tem pressa de nascer, mas também tem pressa para voltar aos espíritos abikus (como dito no primeiro capítulo, “abiku é uma ‘criança nascida para morrer’”, p. 19). Ficou sinalizado na citação acima que a cerimônia de nomeação também foi uma tentativa de convencer os orixás a deixarem o menino viver um pouco mais, mas como o trato com os orixás não foi cumprido por Kehinde, no tempo certo, o menino morre. Na narrativa o não cumprimento do trato com o orixá e a morte do menino não são coincidências, são fatos associados e reais dentro de uma perspectiva de realidade. É uma narrativa com estilo próprio para contar as histórias e visões africanas acerca do mundo.


Diante das colocações postas, não podemos classificar esse romance como fantástico ou um gênero similar, como também não é possível enquadrá-lo no romance histórico tradicional, pois “o romance histórico, à maneira de W. Scott... perdeu seu prestígio quando o modo tradicional de contar uma história se mostrou inadequado para configurar maneiras radicalmente diversas de perceber o real” (Leite, 2012, p. 78).

O romance histórico tal como definido por Lukács (2011) não dá conta de ler os romances históricos contemporâneos. Não poderíamos encaixar *Um defeito de cor* em sua acepção clássica do romance histórico. Aparentemente a personagem Kehinde poderia se aproximar do “herói mediano”<sup>2</sup>, por também apresentar uma identidade paradoxal, mas é extremamente divergente a presença de uma mulher negra como protagonista ou narradora, a mulher não tem qualquer destaque no romance histórico clássico de Lukács. Não é possível uma heroína em um romance histórico clássico, muito menos sendo ela uma heroína negra:

A narrativa histórica contemporânea parodia certos processos do romance histórico romântico, como, por exemplo, o seu realismo e a sua função

---

<sup>2</sup> Paradoxalmente, a grandeza de Scott está ligada a seu limitado conservadorismo. Ele procura o “caminho do meio” entre os extremos e esforça-se para demonstrar sua realidade histórica pela figuração ficcional das grandes crises da história inglesa. Essa tendência fundamental de sua figuração se expressa de imediato no modo como ele inventa a trama e escolhe a personagem principal. O “herói” do romance scottiano é sempre um gentleman inglês mediano mais ou menos medíocre. Em geral este possui certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmo a uma causa grandiosa (Lukács, 2011, p. 48).




didática. Esta última é substituída pela função crítica de questionar, reinventar, alterar ou repor uma diferente leitura e interpretação do passado (Leite, 2012, p. 78)

É quase assim no romance de Ana Maria Gonçalves. Ela tem a preocupação de trazer a figuração artística de um período histórico concreto, no caso, o tráfico de homens e mulheres negros (as) na África durante o século XIX, o Brasil Colonial, a Independência do Brasil, o Brasil Imperial, a libertação dos negros escravizados, o retorno dos africanos à África etc. Além disso, a figura dos paratextos ou elementos paratextuais mencionados pela crítica Célia Fernandez Prieto (2003), que aparecem na obra em formas de notas de rodapé e referências bibliográficas, demonstram uma consciência da autora sobre as implicações do gênero, trata-se de uma orientação para a interpretação do leitor, para que esse filie o texto ao gênero histórico.

É interessante atentarmos para essas referências, pois elas apontam para o lugar de onde partiu a visão da autora ao pensar a história dos negros. Esse posicionamento permitiu que *Um defeito de cor* fizesse um “questionamento do discurso histórico enquanto representante da verdade dos fatos e a impossibilidade de acesso a uma verdade única” (Leite, 2012, p. 79). No início da página das referências há uma aviso: “Esta é uma obra que mistura ficção e realidade. Para informações mais exatas e completas sobre os temas abordados, sugiro as seguintes leituras” (Gonçalves, 2006, p. 949). Nessas referências encontramos livros como *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*, de Manuela Carneiro da Cunha; *O terreiro e a cidade* de Muniz Sodré de Araújo Cabral; *Orfeu da Carapinha: a trajetória de Luiz Gama na Imperial Cidade de São Paulo* de Elciene Azevedo; *Agudás: os brasileiros do Benim* de Milton Guran etc.

A escolha dessas e outras 47 referências bibliográficas, como dito anteriormente, é indicativo da missão narrativa de apresentar um discurso subversivo à história oficial, pois os autores elencados nessa lista de referências fazem parte de uma história alternativa em que os negros estão incluídos na cena histórica, não apenas como sujeitos que foram escravizados ou passivos aos demais fatos históricos, mas também participantes ativos no desenrolar dos acontecimentos históricos oficiais. Como não foram registrados atuações significativas desses sujeitos na história oficial, a ficção faz isso:




Já havia mais de oito mil pessoas reunidas em torno de um forte, a maioria mulatos e pretos. Tentando acabar com a confusão, o comandante de armas mandou convocar as tropas que ainda permaneciam fieis, mas já não haviam nenhuma, e ele foi obrigado a entregar o cargo a um brasileiro, o visconde de Pirajá, e fugir para uma das fragatas portuguesas que estavam ancoradas no porto (Gonçalves, 2006, p. 420)

O trecho acima narra o contexto da Independência do Brasil, em que a revolta e a manifestação dos negros explicada nessa página e demais momentos da narrativa mostram a atuação do negro como responsável pela expulsão dos portugueses do Brasil, ou seja, os negros também como heróis da Independência.

Assim como ocorre no gênero literários (formas do romance, conto etc.) há também uma quebra nas teorias literárias que pensam os textos a partir de categorias fixas. As categorias de análise das narrativas, tais como são apresentadas pela teoria literária são, em alguma medida, insuficientes para dar conta dos textos afro-brasileiros, como no caso do narrador e da personagem, pois se trata de alguns textos que apresentam operadores que, de alguma forma, tensionam o modo tradicional de definir essas categorias.

A Mãe Rosa ouvia tudo com muita atenção e quase me ofereci para tomar nota do que falavam, mas me lembrei de que nem sempre as irmandades gostam de ter suas tradições por escrito, preferindo que sejam passadas de irmã para irmã. Assim também acontecia com os cultos que, à exceção dos feitos pelos muçurumins, eram ensinados apenas oralmente, para evitar que a parte sagrada caia em mãos erradas. Acho que também era um jeito de se protegerem das autoridades, que não permitiam outro culto a não ser o dos brancos católicos. Embora a Irmandade da Boa Morte fosse fundada em torno de um culto católico, o de Nossa Senhora, havia muito das crenças africanas, segredos que só eram revelados para as irmãs (Gonçalves, 2006, p. 610)

Aí temos um exemplo de diálogo entre epistemologias diferentes. Há o registro de uma religião africana que mantém sua tradição viva por meio da oralidade, mas temos uma personagem inserida nessa mesma religião que domina a escrita e que se regula para não registrar esses conhecimentos sagrados. A narradora deixa claro a diferença entre os cultos africanos e católicos, mas não nega que em alguma medida os cultos africanos receberam influências, quando diz que “a irmandade da Boa Morte foi fundada em torno de um culto católico, o de Nossa Senhora”.



Portanto, a narrativa afro-brasileira foge de um pensamento abissal: “o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal... A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha (Santos, 2009, p. 20-21). O pensamento Moderno para Santos é uma linha abissal invisível, que separa de um lado ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos incomensuráveis, incompreensíveis por não obedecerem a critérios científicos de verdade, nem assumirem a ideia do conhecimento alternativo como no caso da filosofia e teologia (p. 25-26). Do outro lado da linha há a inexistência, o invisível, a ausência não dialética. É espaço que esgota o campo da realidade relevante. Nesse lado da linha encontram-se os conhecimentos populares, encontra-se nossa literatura afro-brasileira etc. Essas produções desapareceram como conhecimento relevante ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo de verdadeiro ou falso.

Mas como vimos e veremos essas linhas globais que dividem os dois lados têm vindo a deslocar-se no âmbito ficcional por *Um defeito de cor* e *Becos da memória*. Essas ficções trazem um pensamento “pós-abissal” (p. 43) por considerar que a diversidade do mundo é inesgotável e que a “diversidade epistemológica do mundo continua por construir”.


## Referências

COSTA LIMA, Luiz. *Mímis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COUTO, Mia. *Terra Sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FREITAS, Henrique. Dez-a-fios epistemológicos para as literaturas africanas no Brasil. In: José Henrique de Freitas Santos e Ricardo Riso. *Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.



LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LUKÁCS, Georgy. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações na literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TODOROV, Tzvetan (1981). Introdução à literatura fantástica. Versão brasileira à partir do espanhol: Digital Source. Disponível em: <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2000

## OS PROTEUS DE WILLIAM SHAKESPEARE E DE ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA: EM BUSCA DE UMA POSSÍVEL INTERTEXTUALIDADE

Eduardo Neves da Silva (USP)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho pretende desenvolver uma análise comparativa entre a comédia *Os dois cavalheiros de Verona*, de William Shakespeare, e a “ópera” joco-séria *As variedades de Proteu* (1737), do comediógrafo luso-brasileiro Antônio José da Silva, também conhecido como o Judeu. Embora não se saiba até que ponto este último tivesse conhecimento da produção teatral shakespeariana, uma vez que no Portugal setecentista ainda não havia traduções da obra do bardo para o português, certos pontos de contato entre as referidas peças permitem vislumbrar um suposto diálogo intertextual.

**Palavras-chave:** Antônio José da Silva; Barroco; Proteu; William Shakespeare

### Reflexões primeiras

Na trilha de uma possível intertextualidade entre a “ópera” joco-séria *As variedades de Proteu* (1737), do comediógrafo luso-brasileiro Antônio José da Silva, e a comédia *Os dois cavalheiros de Verona*, do dramaturgo inglês William Shakespeare, procuramos desenvolver nossa análise comparativa a partir de três principais pontos de contato entre as duas peças teatrais.


O primeiro ponto de contato, mais óbvio e imediato, diz respeito aos respectivos protagonistas, ambos de nome Proteu, referência à entidade mitológica dos mares que guardava a habilidade sobrenatural de adquirir formas diversas. No entanto, não se pode ignorar a possibilidade de que tal homonímia não tenha passado de mera coincidência, afinal o diálogo com o mundo clássico, como é sabido, era assaz frequente entre o período que vai do Renascimento ao Neoclassicismo. Para afastar essa hipótese, é preciso que nos esforcemos para buscar e discutir outras características que aproximem o Proteu silvano do Proteu shakespeariano.

O segundo ponto de contato refere-se às intrigas de *As variedades de Proteu* e de *Os dois cavalheiros de Verona*. Tanto na primeira, quanto na segunda peça, o motor da ação principal é a conquista de uma dama destinada à outra personagem. Em Antônio José da Silva, Proteu se vale de certas “indústrias”, ou artimanhas, para cortejar Cirene, a qual está noiva de Nereu, irmão do protagonista. O jovem é dotado do poder de transformação e é por meio dele que conseguirá se aproximar da amada e expressar seu

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários pela UNESP, *campus* de Araraquara-SP. Doutorando do programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa da USP, com bolsa Capes.





sentimento. O Proteu de Shakespeare (mais ardiloso e desonesto) também recorre a artifícios para tentar se casar com Sílvia, amada do melhor amigo dele, Valentino.

O terceiro ponto de contato é a temática amorosa. Tanto na “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva, quanto na comédia de Shakespeare, a definição de amor e a discussão acerca de suas consequências perpassam diversos diálogos. Independentemente dos atributos morais e comportamentais dos protagonistas em questão, o amor sem dúvida é o espírito que anima suas atitudes e, por conseguinte, as respectivas tramas. Vê-se, portanto, que os três pontos de contato acima listados se encontram intimamente relacionados nas duas peças.

Note-se que o diálogo intertextual vislumbrado neste trabalho não pretende comprovar que Antônio José da Silva tenha necessariamente tomado a peça de Shakespeare como paradigma ou modelo, embora talvez o tenha feito como fonte. Conforme evidencia Flavia Corradin,

(...) Todo texto pertence a um homem que, mais ou menos, possui, mesmo que arquetipicamente, uma biblioteca na memória. Portanto, lobrigar o espectro de outros autores e textos num determinado volume não significa necessariamente que tais autores e textos, transcendendo à mera condição de fonte(s), se tenha erigido em paradigma da obra. (2008, p.115-116).

No caso de Antônio José ter se valido de *Os dois cavalheiros de Verona*<sup>2</sup> como paradigma, isso implica que sua “ópera” joco-séria teria estabelecido uma relação de imitação estilizadora, ou seja, “a imitação com o deliberado intuito de superar o modelo -- canto paralelo --, e não destruí-lo como propõe a intenção paródica”. (CORRADIN, 2008, p.118). Entretanto, o suposto diálogo intertextual entre as duas peças estudadas não se afigura tão explícito e intencional como costuma ocorrer com a estilização ou a paródia<sup>3</sup>, o que dificultaria o desenvolvimento de uma argumentação nesse sentido. Fonte ou paradigma, o fato é que pudemos constatar certas correspondências entre a comédia do bardo e a “ópera” joco-séria de Antônio José. Vejamos em detalhes cada um dos três pontos de contato referidos anteriormente.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Peça escrita e encenada na última década do século XVI, provavelmente entre 1587 e 1591. Para Harold Bloom (19--), *Os dois cavalheiros de Verona* seria a primeira comédia shakespeariana.

<sup>3</sup> No entanto, em outras “óperas” de Antônio José, como *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, *Os encantos de Medeia* e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, a intenção de um diálogo intertextual é flagrante já no próprio título das peças.

<sup>4</sup> Outro ponto de contato que merece ao menos ser mencionado é o fato de que o gracioso de *As variedades de Proteu* e o cachorro que aparece na peça de Shakespeare chamam-se Caranguejo.

## Proteu silviano versus Proteu shakespeariano

Embora haja considerável diferença entre o Proteu silviano e o Proteu shakespeariano quanto ao caráter moral (o segundo é tão ardiloso quanto desonesto), as duas personagens trazem consigo a natureza inconstante da criatura mitológica que lhes dá nome.

Tendo adquirido poderes mágicos por intermédio dos deuses, o Proteu do Bairro Alto<sup>5</sup> ostenta a habilidade sobrenatural de se transformar em pessoas ou objetos. A inconstância, nesse caso, reside naquilo que é aparente, superficial. Nesse sentido, suas “variedades” (como são chamadas suas metamorfoses) dizem respeito apenas à sensibilidade ou aos dados da intuição. No entanto, nele o amor se resguarda enquanto essência, e por isso, permanece constante.


Por outro lado, a inconstância do Proteu de Shakespeare pode ser explicada em parte por suas oscilações *donjuanescas* (amava Júlia e passa a amar Sílvia); em parte pela falsidade. A personagem mostra-se perfeitamente ciente de seus perjuros e traições. Diz Proteu num monólogo da cena VI do Ato I: “Deixar de amar a Júlia, é ser perjuro,/amar a bela Sílvia, é ser perjuro;/trair o amigo, é ser demais perjuro./A mesma causa de eu haver jurado/a perjurar três vezes me constrange./O amor me fez jurar e perjurar.” (SHAKESPEARE, 19--, p.111). No entanto, apesar de seu fingimento, há algo de verdadeiro e constante subsistindo no fementido Proteu shakespeariano: o amor ao próprio amor.

No mesmo monólogo, o jovem veronês revela-se completamente submisso ao sentimento amoroso, uma força maior que o atravessa e o domina e que compõe, de modo dialético, a sua própria essência:

Não prosseguir amando, é-me impossível.  
(...)  
Mas só deixo de amar a quem forçoso era que amasse.  
Desta arte perco Júlia e Valentino;  
se com eles ficar, perco a mim mesmo.  
Se os perder, ganharei com essa perda  
a mim próprio em lugar de Valentino,  
e a Sílvia em vez de Júlia.

---

<sup>5</sup> As “óperas” joco-sérias do Judeu foram encenadas por bonifrates (bonecos feitos de arame e cortiça) no teatro público do Bairro Alto, em Lisboa, entre 1733 e 1738. Quando da sua publicação, tais peças foram denominadas de “óperas” por alternarem diálogos com canções. A adjetivação “joco-sérias” refere-se à feição tragicômica da produção teatral do Judeu.



(...)  
Para constante ser comigo mesmo,  
urge que a Valentino eu seja falso.” (SHAKESPEARE, 19--  
p.112).

De acordo com o exposto acima, nota-se que, tanto o Proteu do comediógrafo luso-brasileiro, quanto o Proteu do bardo inglês, apresentam aspectos similares no que toca à condição imposta por seus afetos. Em certo sentido, uma e outra personagem vivem como que escravizadas pelo seu próprio sentimento. Ainda que o Proteu silvano seja fiel ao seu par amoroso, e o Proteu shakespeariano traia o juramento feito a Júlia, a natureza essencial de ambos os protagonistas é feita do mesmo estofa metafísico: o amor. Mesmo a oscilação entre o “ser” e o “não-ser” por meio de suas variedades (da aparência, no primeiro caso; e do objeto de afeição, no segundo) não impede que as personagens em questão deixem de preservar a constância que carregam em si.


### **Variedades de Proteu, variedades do Barroco**

Vejamos, doravante, em que medida a ação dramática das duas peças analisadas neste trabalho parecem estabelecer um diálogo intertextual.

Nos dois casos, os protagonistas se valem de certas artimanhas para conquistar a amada, as quais já são alvo do amor de outras personagens. Trataremos, nesse sentido, do aspecto que concerne à mutabilidade destas personagens proteicas, isto é, à sua exterioridade.

Até o fim da segunda parte, a intriga de *As variedades de Proteu* pode facilmente ser resumida nas tentativas do protagonista em cortejar Cirene. O que impede que o relacionamento entre ambos seja efetivado é o fato de que Cirene deve se casar com Nereu, irmão do príncipe apaixonado, que por sua vez deverá se casar com Dórida. Os planos amorosos são explicitados claramente pelo próprio jovem amante: “Deixar a Dórida e pretender a Cirene, apesar de todos os impossíveis.” (SILVA, 1957, p.16). As artimanhas do Proteu setecentista se resumem a se transformar em objetos para se aproximar de Cirene e de fazê-la admirar-se pelos “artifícios” do jovem príncipe.

Pergunta Caranguejo, o criado gracioso de Proteu, como este fará com que Cirene corresponda aos galanteios, já que ela “é noiva e princesa. E o falar-lhe em amor será crime de lesa-majestade” (SILVA, 1957, p.17) E então a resposta: “Não faltarão os




extremos, pois sou Proteu, que me saberei transformar em várias formas, para possuir os favores [cortesia] de Cirene”. (SILVA, 1957, p.17). No correr da peça, o Proteu silviano irá se metamorfosear num monte florido (cena III, parte I), num relógio cantante (cena II, parte II), num vaso de flor (cena I, parte III).

O Proteu de Shakespeare, em Verona, era enamorado de Júlia e, ao chegar a Milão, fica encantado por Sílvia, a qual já está prometida ao grotesco Túrio, mas que ama na verdade Valentino, o qual também a ama. A artimanha da personagem shakespeariana consiste em delatar ao Duque, pai de Sílvia, o plano de Valentino. Este pretende jogar uma escada de corda até a janela da torre onde se encontra Sílvia, para que os dois possam fugir e se casar. Fingido e traidor, este Proteu usa e abusa da falsidade e da simulação, ora afetando lealdade a Valentino, ora posando de bom moço diante do pai de Sílvia. Em *Os dois cavalheiros de Verona*, Proteu engendra uma traição duplamente venenosa, que poderá vitimar, a um só tempo, o amor e a amizade.

Pudemos notar que o uso do engano ou ludíbrio configura-se como fundamental aspecto a ligar o Proteu silviano ao Proteu shakespeariano. O que os aproxima, nesse aspecto, é a ideia de uma teatralidade generalizada conforme a mundivisão barroca, muito bem expressa, aliás, na célebre frase colocada na entrada do *Globe Theatre*, onde Shakespeare se consagrou como teatrólogo: *Totus mundus agit histrionem*, isto é, o mundo todo interpreta. Colocada de maneira implícita em *Os dois cavalheiros de Verona*, “obra de transição” dentro da produção teatral shakespeariana, segundo Harold Bloom (19--), essa temática seria explorada constantemente em outras peças mais maduras do bardo. Lembremo-nos das grandes tragédias shakespearianas que, direta ou indiretamente, exploraram a imagem do *Theatrum mundi* (o grande teatro do mundo). De acordo com Bloom (19--), Hamlet desempenha o papel misto de “comediante e vingador” (p.512). Afora isso, a teatralidade é mais que evidente nesta tragédia, não só pelo fingimento do príncipe da Dinamarca, mas também pelo recurso de “peça dentro da peça”, dentre outros aspectos.

Citemos, ainda, as célebres e terríveis palavras de Macbeth ao saber da morte de sua esposa: (...) “Breve candeia, apaga-te! Que a vida/ é uma sombra ambulante [*a walking shadow*]; um pobre ator/Que gesticula em cena uma hora ou duas,/Depois não se ouve mais; um conto cheio/De bulha e fúria, dito por um louco,/Significando nada.” (SHAKESPEARE, 2009, p.155).



Nas chamadas Altas Comédias, podemos constatar igualmente o expediente teatral de “peça dentro da peça”, como ocorre em *A megera domada*. Em *Como gostais*, a personagem Jacques declara que “O mundo é um palco; os homens e as mulheres,/meros artistas, que entram nele e saem./Muitos papéis cada um tem no seu tempo:/sete atos, sete idades” (SHAKESPEARE, 19--., p.380-381).


Se, durante o Renascimento, a metáfora do teatro do mundo servia como representação de uma ordem cósmica, no Barroco, diferentemente, cabe à teatralização da vida mundana, conforme aponta Jean-Pierre Cavaillé (1996), a revelação da “inconsistência e da irreabilidade do mundo, deitando mão a todos os recursos de dramaturgia, mas explorando de maneira sistemática a estrutura do teatro no teatro” (p.43). Isso resulta em que, a sociedade passa a ser dominada, no limite, pelo histrionismo generalizado. Sendo assim, “temos (...) que nos render à evidência: a ilusão, a irrisão e a falsidade reinam doravante na cena do mundo” (CAVAILLÉ, 1996, p.42).

Atentemo-nos, ainda, para o fato de que a teatralidade barroca, encarnada no fingimento e na mutabilidade dos protagonistas, encontra-se inserida na própria ação dramática das peças analisadas, servindo como motor das intrigas. Vejamos agora a temática do amor inserida em tais peças enquanto embate de pontos de vista, ou então como “pensamento”, isto é, como sugere Aristóteles em sua *Poética*, aquilo que “consiste em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e a esse convém.” (ARISTÓTELES, 1966, p.75).

### **A temática do amor**

Vamos ao terceiro e último ponto de contato a unir *As variedades de Proteu* a *Os dois cavalheiros de Verona*: a temática do amor. O sentimento amoroso não apenas se manifesta como o espírito que anima os enganos engendrados pelos protagonistas proteicos (e, portanto, movendo a ação dramática), conforme dissemos anteriormente, mas é também assunto de diversas falas das personagens das peças analisadas. O amor, inclusive, é motivo de zombaria por parte dos criados cômicos, resultando em contrafação paródica.

Vejamos, primeiramente, como isto se dá na “ópera” joco-séria.



Em *As variedades de Proteu*, há pelo menos três espécies de amor. O amor pela formosura (é o que sente Proteu por Cirene); o amor pela nobreza (isto é, a estima é função da ascendência régia dos pares amorosos; assim pensa Nereu); e o amor visto pela ótica de um plebeu, ou seja, a partir de uma perspectiva cômica. Pergunta Proteu a seu criado Caranguejo: “Sabes tu o que é o amor?” E o gracioso responde: “Oxalá que o não soubesse tanto! Amor, ainda que mal pergunte, nos homens, é o querer bem; nas bestas muares, mormo, e nos outros animais, apetite.” (SILVA, 1957, p.15). Algumas falas adiante, Caranguejo revela a Proteu o que pensa sobre o amor: “Eu cá, no meu amor, sigo outra filosofia mais natural: a formosura, cá para mim, há-de ser clara, palpável, que todas a entendam, como as pastoras do tempo antigo” (SILVA, 1957, p.16). Caranguejo chega ao ponto de chamar o sentimento de seu amo de “loucura refinada”, isto porque, a fala do príncipe de Flegra parece eivada dos arroubos poéticos, provavelmente um crítica indireta aos excessos da lírica coetânea.

Desde as cenas iniciais da peça, sabemos que Cirene não é uma verdadeira princesa, e sim uma plebeia bárbara, que finge ser filha do monarca da Beócia para casar-se com Nereu, conforme os planos de Políbio, pai da jovem. Em diversos diálogos da peça, a dama fará constantes queixas contra a espécie de amor cultivada por seu noivo Nereu. O que se esconde por trás de sua preocupação é o fato de que, se Nereu a desmascarar, o casamento entre ambos será inviável, e ela e Políbio serão punidos por causa do logro. Cirene, porém, mostra-se efusiva defensora do amor da formosura em oposição ao amor pela “política”. Diz ela a Nereu:

O amor (...) deve ser distinto, e não indiferente [à formosura]; que quanto maior é a causa donde se origina, tanto mais eficaz é o seu efeito. A qualidade [nobreza de sangue] pode infundir venerações, mas não amor; a formosura é aquele vínculo mais forte que prende a vontade; e, como só a chama do amor há-de arder na sacra teia do himeneu, faltando-te a ocasião desse amor, não será luzidio o teu himeneu” (SILVA, p.45-46).

Na primeira cena de *Os dois cavalheiros de Verona*, quando Valentino está se despedindo de Proteu, o primeiro afirma a este último:

(...) amar é comprar escárnio à custa de gemidos, trocar olhares tímidos/por suspiros profundos, um momento/de alegria por vinte longas noites/tediosas, cansativas de vigílias./Quando ganhais, o ganho é problemático;/se perdeis , adquiris tão-só trabalhos. Em resumo: é comprar tolice, apenas,/com a razão; ou melhor, se

preferirdes:ser vencida a razão pela tolice (SHAKESPEARE, 19--,  
p.98).

Em Milão, Valentino mudará seu juízo sobre o amor, mas o parecer negativo no início da trama nos revela o quanto o assunto pode ser controverso. Na peça de Antônio José da Silva, Nereu, em contraposição aos argumentos “pró-amor de formosura” de Cirene, faz-lhe a seguinte indagação: “Como se conservaria a nobreza, se só o amor fosse o director dos himeneus?” (SILVA, 1957, p.45). Conforme já dissemos, Proteu é partidário do amor pela formosura e, em diálogo com sua amada, tece a seguinte observação: “(...) quando se sente abrasar o coração na formosura, rompem-se as leis da política e se promulgam as de Cupido”. (SILVA, p. 48).

Se na “ópera” joco-séria de Antônio José da Silva o amor é alvo de contrafação paródica, o mesmo se observa na comédia de William Shakespeare. Na cena I do Ato II de *Os dois cavalheiros de Verona*, Valentino pergunta a seu criado *Speed*, como este sabe que ele está apaixonado. Então o criado responde:

Ora, pelos seguintes sinais, muito característicos: primeiro, como o senhor Proteu, aprendestes a cruzar os braços, no jeito das pessoas descontentes; a achar gosto em uma canção de amor, como o fazem os pintarroxos; a passear sozinho, como quem está afetado de peste; a suspirar como um colegial que houvesse perdido o A B C; a chorar como uma donzela que acabasse de enterrar a avó; a jejuar como quem está de dieta; a ficar de vigília como quem tem medo de ladrões; a falar em tom plangente, como mendigo em dia de Todos os Santos. Antes, vossa risada era como o cantar dos galos; vossas passadas lembravam o andar dos leões; só jejuáveis depois do jantar, se ficáveis triste era por falta de dinheiro. Presentemente, vos encontrais de tal modo metamorfoseado por vossa namorada, que, ao vos contemplar, custa-me crer que sois, de fato, meu patrão. (SHAKESPEARE, 19--,  
p.104).

## Conclusão

Finda a discussão sobre os três pontos de contato entre *As variedades de Proteu* e *Os dois cavalheiros de Verona*, temos que a nós se afigura como muito provável um diálogo intertextual entre ambas. Sendo assim, nos parece quase evidente que Antônio José da Silva tinha conhecimento da referida peça do bardo (ainda que de oitava) e que dela teria buscado diversos elementos dramáticos na composição de sua “ópera” joco-séria. Em que pese tal conclusão, ressalte-se que isto veio a ocorrer sem prejuízo de seu talento enquanto comediógrafo, levando-se em conta a riqueza de seus recursos teatrais e cômicos que fazem de sua escrita única e original nas letras portuguesas.



## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre. *Descartes: a fábula do mundo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

CORRADIN, Flavia Maria. Antônio José e seu diálogo intertextual. In: JUNQUEIRA, Renata Soares, MAZZI, Maria Gloria Cusumano. *O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 256). p.113-125.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo de Shakespeare: comédias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 19--.

SILVA, Antônio José da Silva. *Obras completas*. Prefácio e notas do prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1957. 4 volumes.



## O JULGAMENTO EM *CONTO DO INVERNO*, *DOM CASMURRO* E *SÃO BERNARDO*: AS EVIDÊNCIAS, O CIÚME E A CULPA

Izaura Vieira Mariano de Sousa (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho visa estabelecer um diálogo entre as obras *Conto do Inverno*, de William Shakespeare, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, no que concerne à temática do ciúme. É possível perceber um arcabouço em comum nas três obras no que se refere à presença de uma cena de julgamento das esposas acusadas de traição, bem como a posição de autoridade pela qual Leontes, Bento Santiago e Paulo Honório exercem suas sentenças. Tal estudo põe em destaque o método da reciclagem literária presente nas obras.

**Palavras-chave:** *Conto do Inverno*; *Dom Casmurro*; *São Bernardo*; julgamento

### Introdução

Um tema recorrente na literatura é o ciúme. Encontramos essa unidade temática na obra de Shakespeare e, não obstante, Machado de Assis também trata do assunto incorporando a ele elementos próprios à sua técnica narrativa.


Helen Caldwell, em seu estudo da década de 60 *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*, já apontava para a pertinência do assunto para o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

O ciúme nunca deixou de fascinar Machado de Assis. Em suas obras, seja em artigos ou na ficção, ele frequentemente faz pausas para manipular um lento bisturi sobre alguma nova manifestação do ciúme. O ciúme ocupa um espaço importante em sete de seus nove romances; a trama de dez contos dessa vil paixão. (CALDWELL, 2008, p. 18).

Obviamente, o tema não é abordado na literatura somente por esses dois autores, tampouco os dois não são os únicos a tratar dele com maestria. Entretanto, em muitos dos romances machadianos encontramos um arcabouço que retoma a estrutura shakespeariana, como é o caso de *Conto do Inverno* e *Dom Casmurro*, de que trataremos nesse trabalho. Apesar da comparação entre *Otelo* e *Dom Casmurro* ser a mais predominante nos estudos deste romance de Machado tendo em vista as várias referências a esta peça de Shakespeare na obra, para nossa apreciação, nos interessa investigar como a estrutura do julgamento de *Conto do Inverno* pode ser reconhecida em *Dom Casmurro*.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (UFRJ), Mestre em Literatura Brasileira (UERJ), Doutoranda em Literatura Comparada (UERJ). Contato: izaoramariano@yahoo.com.br



Contudo, gostaríamos de incluir outro escritor brasileiro na análise, Graciliano Ramos, mais precisamente com o romance *São Bernardo*, que também converge para o tema do ciúme, vinculado ao instinto de propriedade: “os motivos temáticos se misturam, aparentemente justapostos mas, na realidade, convergindo para o motivo central: o ciúme, ou o sentimento de posse com relação à mulher.” (LAFETÁ, 1978, p. 190). Fazemos essa menção ao romance do escritor alagoano, pois há algumas características nas três obras que seguem uma elaboração análoga no que concerne à temática do ciúme e da dúvida, além de enriquecer o estudo do tema em questão.


O ciúme é acompanhado pela desconfiança e pela dúvida, já que o ciumento não tem certeza da traição, apenas duvida dela com base em evidências ou indícios observados por ele. Propomos uma leitura que enfatiza o texto literário, concentrando nossos esforços na relação entre o poder e o saber para a construção de um discurso de acusação a respeito da traição, e no estatuto da evidência apresentado em cada caso. Analisaremos como Leontes, Bento Santiago e Paulo Honório detêm a posição de autoridade em detrimento das acusadas, Hermíone, Capitu e Madalena. Observaremos como há uma cena de julgamento presente nas três obras, ainda que diferentemente construídas.

Outro ponto a ser observado é de como a culpa, consequência da atitude ciumenta dos protagonistas, atua em cada um dos enredos. Se por um lado vemos Leontes e Paulo Honório assumirem a culpa pela morte de suas esposas (recordemos que a morte de Hermíone é apenas aparente), por outro, nos deparamos com Bento Santiago que aparenta não se sentir culpado pelo fim destinado à Capitu.

Nesse sentido, consideramos que a discussão é válida por tratarmos de obras de grande destaque na literatura e que juntas, mostram-nos o valor do diálogo e da *emulatio*, não no senso da redução ao mesmo, mas na relevância da reciclagem para um constante diálogo que só engrandece os estudos literários.

### **As evidências e o julgamento: o poder maior que o saber**

Apesar das diferenças entre as obras, vemos que o ciúme provoca reações similares nos protagonistas. Todos eles têm em comum o fato de não possuírem evidências tão consistentes da traição, principalmente Leontes, e duvidam da legitimidade da paternidade de seus filhos. Leontes desconfia de seu melhor amigo,



Políxenes, a partir da cena em que ele estende a mão à Hermíone. Bento Santiago também sente ciúmes do grande amigo Escobar, achando que ele a mulher traíram sua confiança. Paulo Honório sente ciúmes de vários homens: dos caboclos da fazenda, Nogueira, entre outros. Nas três obras, os maridos possuem uma autoridade que se sobrepõe à voz das mulheres, e, como consequência, o saber é superado pelo poder que detêm. Em *Conto do Inverno* e *Dom Casmurro* é o amigo íntimo que é o traidor. Em todas as obras o estatuto da evidência e o poder que o assegura merecem destaque. Nas três narrativas analisadas encontramos uma cena em que há um julgamento das esposas acusadas de traição, de que trataremos a seguir. Observaremos como a religião compõe a cena do julgamento nos três casos e como o sentimento de culpa atua em cada um dos acusadores.


Em *Conto do Inverno*, Leontes estava tão certo sobre a traição de Hermíone com seu melhor amigo, Políxenes, que decide convocar um julgamento público para expor a mulher e condená-la:

Convocai logo uma sessão, senhores,  
ante a qual possa aparecer a nossa  
muito desleal esposa; Tendo sido  
de público acusada, é necessário  
que a sentença também seja solene. (SHAKESPEARE, 1954, p. 609).

Neste julgamento, notamos que apesar de qualquer discurso contrário à infidelidade da rainha, Leontes não está disposto a considerar outra opção que não fosse a condenação de Hermíone. A rainha já está julgada mesmo antes que o julgamento inicie:

Já que quanto eu pudesse ora dizer-vos  
consistiria apenas no protesto  
contra essa acusação, não me amparando  
nenhuma testemunha, afora eu própria,  
**quase não me aproveita declarar-me**  
**“Não culpada”**. Uma vez que está estimada  
**minha virtude como hipocrisia**,  
quanto eu viesse a dizer, do mesmo modo  
será interpretado. (SHAKESPEARE, 1954, p. 610, grifo nosso).

Leontes acusa Hermíone de traição e ainda de ter lhe dado uma filha bastarda. O rei insulta a rainha de várias formas, e afirma que ela nunca admitirá o seu erro. É



interessante observar que a acusada tem o direito de voz e usa dele com muita propriedade, argumentando sobre a sua fidelidade e parceria com o rei ao longo de suas vidas:

Vós, meu senhor, sabeis perfeitamente –  
conquanto simuleis ora o contrário –  
que toda minha vida foi tão pura,  
tão leal e casta, quanto desgraçada  
presentemente sou, mais do que todos  
os exemplos da história, sem excluirmos  
os casos de invenção postos em cena,  
para abalar o público. (SHAKESPEARE, 2007, p. 610-611).

Hermíone também usa como argumentos a seu favor a falta de evidências que o rei possui para acusá-la e como ele está sob a influência do ciúme, advogando em causa própria:

Sendo eu condenada  
por suspeitas, apenas, dormitando  
todas as provas favoráveis, menos  
as que vosso ciúme ora desperta,  
digo que isso é crueldade, não justiça. (SHAKESPEARE, 1954, p. 612).


A última esperança de Hermíone é recorrer ao oráculo proveniente de Apolo, que Dion e Cleômenes foram buscar. Apolo seria então o porta-voz da verdade absoluta e divina, que inocentaria ou não a rainha:

A vós nobres, declaro que confio  
plenamente no oráculo. Há de Apolo  
ser meu juiz. (SHAKESPEARE, 1954, p. 612)

A leitura do oráculo revela a inocência de Hermíone e Políxenes. Todavia, o que se segue é a total descrença de Leontes no que foi lido:

Não há verdade alguma nesse oráculo.  
Continue a sessão. É só mentira. (SHAKESPEARE, 1954, p. 613).

O que faz Leontes mudar sua opinião rápida e drasticamente é a notícia de que o filho Mamílio morreu e o súbito desfalecimento de Hermíone:



CRIADO- [...] vosso filho, de medo e tristeza  
pela sorte da rainha, acabou indo. [...]  
LEONTES - Apolo está zangado, o próprio céu  
me castiga a injustiça.  
(Hermíone desmaia) [...]  
LEONTES- Dei crédito excessivo às minhas próprias  
suspeitas. (...) (SHAKESPEARE, 1954, p. 613).


A partir de então, encontramos um Leontes dominado pela culpa da acusação da esposa, pela morte do filho, pela perda da amizade com Políxenes e pelo triste fim dedicado à sua filha ainda prematura. Leontes reconhece o erro até mesmo contra o oráculo de Apolo e a influência que o ciúme exerceu sobre ele:

Perdoa, Apolo, a minha irreverência  
com relação ao teu sagrado oráculo.  
Hei de reconciliar-me com Políxenes,  
reconquistar a esposa, o bom Camilo  
chamar de novo, proclamando-o súdito  
verdadeiro e bondoso, pois, levado  
por pensamento sanguinário à ideia  
de vingança escolhi Camilo para  
dar veneno ao meu quase irmão Políxenes. (SHAKESPEARE, 1954,  
p. 613).

A história prossegue, passam dezesseis anos e há uma reviravolta: a filha de Leontes (que sobreviveu) apaixonou-se pelo filho de Políxenes e a informação mais surpreendente é de que Hermíone não estava morta como todos pensaram. No final, há a cena de redenção e de recomeço, em que Leontes reencontra a mulher viva.

Cenas semelhantes à de um tribunal que visa julgar a traição da esposa acontecem em *Dom Casmurro* e *São Bernardo*. Salvas as devidas especificidades de cada uma, veremos como as respectivas cenas dialogam com a estrutura do julgamento de *Conto do Inverno*, e de como os acusadores, que se portam como vítimas, advogados e juízes, lidam com a culpa ao final dos romances.

No capítulo CXXXVIII, “Capitu que entra”, Bento Santiago coloca a esposa em julgamento. O campo semântico deste capítulo dá conta de ilustrar a conjuntura de um tribunal: “as primeiras testemunhas de vista do nosso **foro** [...] Podia estar um tanto confusa, o porte não era de **acusada**” (ASSIS, 2009, p. 235-236, grifo nosso). Pela primeira vez, neste capítulo, Capitu ouviu da boca de Bento Santiago o que ele pensava




sobre a paternidade do filho e da sua convicção sobre isso. A acusação se tornou formal: “– Que não é meu filho” e Capitu, nesse momento, assim como Hermíone, dá voz ao seu direito de defesa e exige explicação de tal desconfiança: “– Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.” (ASSIS, 2009, p. 235).

Capitu requisita que Bento explique-se por completo para que ela pudesse se defender da acusação que ele lhe imputava: “– Não Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais!” (ASSIS, 2009, p.236). Quando Bento Santiago contou o motivo da sua desconfiança, mas “não disse tudo”, Capitu riu, irônica e melancolicamente, e afirmou: “– Pois até os defuntos não escapam aos seus ciúmes!” (ASSIS, 2009, p. 236).

Capitu, além de colocar em destaque a personalidade ciumenta do marido, trouxe para sua defesa o discurso religioso e disse que a vontade de Deus explicaria a casualidade da semelhança do filho com Escobar: “– Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada.” (ASSIS, 2009, p. 236). Dois capítulos à frente, “Volta da igreja”, ao retornar da missa, Capitu diz ter confiado a Deus todas as suas amarguras e que estava disponível ao que Bento decidisse e ordenasse. Capitu não ficou suplicando que Bento acreditasse nela e também não jurou a sua inocência, sua defesa foi apenas afirmar que o ciúme do marido não poupava nem defuntos e que acreditava que a vontade de Deus explicaria tudo, inclusive as coincidências das semelhanças.

Ainda que Hermíone faça um discurso mais elaborado e recorra à memória de sua própria honra para defender-se e inocentar-se, ela também se entrega a vontade do marido para que este a julgue:

Meus senhores, não costumo chorar  
Como fazem as do meu sexo e, assim,  
Talvez, a ausência desse orvalho frívolo  
Seque totalmente a vossa piedade.  
[...] Rogo-vos, senhores,  
Julgai-me com a razão bem instruída  
Pela bondade, **e seja feita, então,**  
**A vontade do Rei.**  
(SHAKESPEARE, 2007, p. 72, grifo nosso)



O julgamento de Capitu também parece já ter uma sentença final, a despeito de qualquer defesa. Assim como Leontes, Bento parece já ter decretado a culpa antes mesmo do final do julgamento: “Respondi-lhe que ia pensar, e faríamos o que eu pensasse. Em verdade vos digo que tudo estava pensado e feito.” (ASSIS, 2009, p. 237). Bento também se apropriou do discurso de cunho religioso para decretar sua sentença. “Em verdade vos digo” é uma expressão bíblica recorrente no Novo Testamento utilizada por Jesus, inclusive ao mencionar que um dos seus discípulos o trairia “Em verdade vos digo que um dentre vós me trairá.” (Mateus 26:21).

A decisão do “juiz” Bento Santiago é afastar de si a mulher e o filho. Ele levou Capitu e Ezequiel para a Europa e retornou ao Brasil. Apesar das cartas de Capitu e dos pedidos dela para que o marido a visitasse, Bento não escreveu e, mesmo indo a Europa, não a visitou. O narrador se limita a descrever a morte da esposa em apenas uma linha, quando da visita que recebeu de Ezequiel: “A mãe – creio que ainda não disse que estava morta e enterrada.” (ASSIS, 2009, p. 242).


Diferentemente da culpabilidade que acomete o rei da Sicília, o narrador de *Dom Casmurro* termina sua narrativa em seus últimos capítulos sem mostrar sentir remorso ou culpa pelo fim destinado a esposa e ao filho que morre logo em seguida. Ao contrário, afirma que sua vida não foi solitária e que a viveu da melhor forma:

Já sabes que a minha alma, por mais lacerada que tenha sido, não ficou por aí para um canto como uma flor lívida e solitária. Não lhe dei essa cor ou descor. Vivi o melhor que pude, sem me faltarem amigas que me consolassem da primeira. (ASSIS, 2009, p. 245).

No segundo romance de Graciliano Ramos, a culpa é um dos fatores que move a narrativa de Paulo Honório: “Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.” (RAMOS, 2010, p 75).

O narrador procura entender o que se passou na sua vida, e, ao cabo da sua narrativa, encontramos um homem fragilizado pela dor e culpa de não ter compreendido a mulher e de perceber que não consegue mudar a sua personalidade:

- Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente. [...]



Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível  
recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível  
recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo  
modificar-me, é o que mais me aflige. (RAMOS, 2010, p. 143).


Este narrador pungido, contaminado pelo arrependimento nos remete ao Leontes  
afligido pela dor da perda da família depois do seu comportamento irredutível:

Por favor, conduzi-me até os corpos  
Da Rainha e do meu filho. Um só túmulo  
A ambos abrigará. Sobre o sepulcro  
Será escrita a causa de sua morte,  
Para minha vergonha, hoje e sempre.  
(SHAKESPEARE, 2007, p. 104-105).

De forma divergente de *Conto do Inverno*, em que há um tribunal de fato, e de  
*Dom Casmurro*, cujo campo semântico nos dirige a um julgamento, com o foro, a  
acusada e testemunhas (além do narrador ser um advogado), em *São Bernardo* não  
existem esses elementos tão diretos, mas há na cena características que nos indicam a  
existência de um julgamento: a acusada, o juiz (que é também a vítima – como nas  
outras obras) e a acusação testificada pela evidência (a carta) que Paulo Honório  
acredita incriminar a esposa.

Ao encontrar a carta e concluir que ela era destinada a um homem, Paulo Honório  
fica muito alterado e decide acabar com aquele tormento: “E voltei furioso, decidido a  
acabar com aquela infelicidade. Zumbiam-me os ouvidos, dançavam-me listras  
vermelhas diante dos olhos.” (RAMOS, 2010, p. 122); é quando ele esbarra com  
Madalena saindo da igreja, e é lá que a cena do julgamento acontecerá. Mais uma vez a  
religião mistura-se a cena do tribunal. Apesar do narrador afirmar que Madalena não era  
uma mulher religiosa e criticar tal aspecto, na última cena em que discutem, Madalena  
confirma que esteve rezando na capela: “– Sim, estive rezando. Rezando, propriamente  
não, que rezar não sei. Falta de tempo.” (RAMOS, 2010, p. 126). Como podemos  
observar, todas as protagonistas levam suas angústias a uma intervenção divina, seja  
Hermíone que invoca o oráculo, Capitu que volta da missa e confia a Deus todas as suas  
amarguras e Madalena que, mesmo não religiosa, reza antes do confronto final com o  
marido (lembramos que Madalena já havia planejado o suicídio antes mesmo da cena na  
capela).





Paulo Honório entra com Madalena na sacristia e indaga o que a mulher estava fazendo ali. Madalena não responde prontamente, o que só aumenta a indisposição do dono de São Bernardo. Paulo Honório então parte para uma atitude inquisitória, com base na “prova” que possui:

- A senhora escreveu uma carta. [...]
- Cuidam que isto vai ficar assim? [...]
- Para quem era a carta? (RAMOS, 2010, p. 122-123).

A atitude da acusada é, *a priori*, manter-se em silêncio. Em contraste com Hermíone, que defendeu sua honra, e Capitu, que exigiu que Bento explicasse a acusação, Madalena não respondeu aos questionamentos de Paulo, nem sequer ficou na defensiva:


O que me espantava era tranquilidade que havia no rosto dela. Eu tinha chegado fervendo, projetando matá-la. [...] As imagens de gesso não se importavam com a minha aflição. E Madalena tinha quase a impassibilidade delas. Por que estaria assim tão calma? (RAMOS, 2010, p. 123).

Pouco a pouco Paulo Honório vai perdendo o ímpeto cruel e avassalador:

As minhas mãos contraíam-se, moviam-se para ela, mas agora as contrações eram fracas e espaçadas.  
- Fale, exclamei com voz mal segura. (RAMOS, 2010, p. 124).

Em contraposição a Bento Santiago e Leontes, Paulo queria que Madalena fosse inocente. Ele desejava que a esposa se justificasse e que assim pudessem se restabelecer: “Pareceu-me que havia ali um equívoco e que, se Madalena quisesse, tudo se esclareceria. O coração dava-me coices desesperados, desejei doidamente convencer-me da inocência dela.” (RAMOS, 2010, p. 124).

Quando finalmente decide falar, Madalena não responde às perguntas de Paulo Honório, mas questiona a necessidade de respondê-las: “- Para quê? murmurou Madalena. Há três anos vivemos uma vida horrível. Quando procuramos entender-nos, já temos a certeza de que acabamos brigando.” (RAMOS, 2010, p. 124); Madalena não procura provar que é inocente, e muito menos defende a sua honra (como Hermíone o



fez). Apenas afirma que o resto da carta estava no escritório e que ele não deveria se preocupar com aquilo.

Quando Paulo parece ficar mais descansado, Madalena pede perdão pelos desgostos que havia lhe dado. Madalena não assume culpa alguma, porém pede perdão pela vida amargurada que viveram. Logo em seguida, como as também acusadas Hermíone e Capitu, Madalena culpa o ciúme do marido: “– O que estragou tudo foi esse ciúme, Paulo.” (RAMOS, 2010, p. 125). Paulo Honório, diferentemente de Bento Santiago que não se arrepende, e de Leontes que não se arrepende no instante em que Hermíone acusa o ciúme, lamenta a sua própria atitude: “Palavras de arrependimento vieram-me à boca. Engoli-as, forçado por um orgulho estúpido.” (RAMOS, 2010, p. 125).

Madalena começa a pedir a clemência de Paulo para com os trabalhadores da fazenda, citando as suas necessidades. Paulo demonstra irritação e Madalena exclama que se ela morresse de repente, Paulo deveria dar suas roupas e seus livros. Paulo não entende porque Madalena levantou essa “lembrança fora de propósito” e sugere que os dois façam uma viagem. Madalena continua a falar das necessidades dos moradores e, à batida da meia-noite, se despede de Paulo para ir descansar e pede que ele esqueça as raivas. Paulo não a acompanha e adormece na igreja. No dia seguinte, o triste fim de Madalena surge. A esposa havia se suicidado.


Paulo fica desesperado e, no ápice do desespero, recorre também ao discurso religioso, mas não com uma atitude prepotente, como a de Bento Santiago: “em verdade vos digo que tudo já estava pensado e feito”, se mostrando intransigente com relação à sentença dedicada à Capitu; Paulo Honório se entrega a uma súplica pela misericórdia divina, crendo que Deus poderia reverter àquela situação dramática:

Comecei a friccionar as mãos de Madalena, tentando reanimá-la. E balbuciava:

- A Deus nada é impossível.

Era uma frase ouvida no campo, dias antes, e que me voltava, oferecendo-me esperança absurda. (RAMOS, 2010, p. 128).

Lembremos que, quando a mulher desfalece e o filho morre, Leontes também pede perdão a Apolo, e crê que está sendo castigado. Todavia, Bento Santiago não pede perdão e nem suplica a Deus misericórdia.



As três protagonistas morrem depois de “julgadas”, salvo à exceção de Hermíone, cuja morte foi forjada por Paulina, mas para todas as personagens ela foi dada como morta até o final da peça. Capitu é isolada, vive, porém morta para Bento, e depois sabemos que ela falece na Europa. Não conhecemos a causa, se de doença, ou mesmo desgosto, já que Bento não a visitava e não lhe respondia às cartas. Hermíone desfalece e não aguenta todos os tristes acontecimentos que sucedem: a morte do filho, sua acusação e o abandono da filha. Madalena toma uma atitude drástica: se mata, devido à vida infeliz que levava, condenando a si própria a uma sentença irreversível.

### **Conclusão**

Os assuntos aqui abordados, como a temática do ciúme, o estatuto da evidência e a relação de autoridade entre o saber e o poder de quem julga, foram trabalhados por William Shakespeare, Machado de Assis e Graciliano Ramos de forma intensa e significativa. Cada um imprimiu uma marca própria à narrativa, mas sem deixar de lado um permanente diálogo com a tradição. É nesse sentido que a literatura encontra sua potência de renovação e inovação.


A apropriação da tradição literária para a composição de novas obras é um aspecto presente na produção de grandes autores. Os três escritores que foram alvo de enfoque neste trabalho destacaram-se por sua destreza na escrita e foram reconhecidos por notadamente se sobressaírem no contexto do qual faziam parte, pois, além de salientarem a complexidade humana, estimularam o constante exercício crítico do leitor tanto na forma quanto no conteúdo das suas obras.

### **Referências**

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: LP&M Pocket, 2009.

BÍBLIA. Mateus. In: BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.



LAFETÁ, João Luiz. “O mundo à revelia”. In. RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2010.

SHAKESPEARE, William. *Conto do Inverno*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954.

## UMA REFLEXÃO SOBRE OS PARATEXTOS DAS TRADUÇÕES DE *HAMLET* NO BRASIL

Pedro Luís Sala Vieira (UFRJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** O cânone de William Shakespeare é conhecido universalmente, sendo uma das obras mais difundidas em todo o planeta desde as suas primeiras encenações teatrais em palcos londrinos. A tradução de suas obras adquire a mesma relevância, e cada nova tradução de uma peça shakespeariana é o produto de uma nova releitura em um novo tempo. A pesquisa pretende estudar os paratextos das traduções de *Hamlet* no Brasil com foco na recepção dessa obra ao longo da história. Pretende-se analisar tais elementos textuais e observar a mudança do discurso acerca da peça e do bardo na medida em que surgem novas traduções.


**Palavras-chave:** Shakespeare; Hamlet; Paratextos; Tradução.

Shakespeare é um dos autores mais lidos, adaptados e encenados em todo o planeta. O seu cânone dramático alcançou ápice universal, servindo de influência artística e literária para diversas gerações de escritores, poetas e dramaturgos, dentre outros artistas. As suas peças permanecem sendo relidas e reinterpretadas em todas as partes do mundo, o que não deixa dúvidas sobre a capacidade de sua obra atingir culturas e nacionalidades diferentes. T tamanha importância e influência do cânone shakespeariano na literatura ocidental naturalmente refletem na tradução de suas obras para outros idiomas, ainda mais considerando as releituras e reinterpretações que a obra sofreu ao longo de sua trajetória histórica. A tradução, nesse sentido, ocupa posição central em virtude de seu papel fundamental para a difusão do teatro shakespeariano, contribuindo para a formação do caráter universal de seu cânone.

Há inúmeros aspectos que importam quando se trata de estudar e analisar traduções que vão além da prática tradutória, como os fatores extratextuais que se relacionam diretamente com o contexto de produção e recepção desses textos pela cultura receptora. A estética da recepção formulada por Hans Robert Jauss (1982) parte do princípio de que o caráter artístico de uma obra literária não se realiza apenas a partir do autor e do texto escrito, mas também do leitor, isto é, da recepção cultural da obra. De acordo com o teórico alemão, a “distância estética” constitui o fenômeno responsável por definir o caráter artístico da obra, pois compõe a conexão entre o horizonte de expectativas pré-existente e a aparição de uma obra nova. No caso de *Hamlet*, isso se torna ainda mais notório, pois se trata de um texto universalmente

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras Português-Inglês na Universidade Federal do Rio de Janeiro, atualmente cursa o Mestrado em Linguística Aplicada na mesma instituição. Contato: pedrosala28@gmail.com.




conhecido, de um autor cujo cânone sobrevive de forma sólida na contemporaneidade. No decorrer dos séculos, desde as suas primeiras encenações teatrais nos palcos londrinos ao tempo presente, *Hamlet* foi relido, reinterpretado, ressignificado, adaptado e, principalmente, traduzido no mundo todo.

Gideon Toury (2000), ao dissertar a respeito de normas de tradução e a reconstrução delas em uma análise textual, destaca a existência dos denominados “pronunciamentos normativos”, frutos da atividade normativa de um determinado sistema cultural, cujo dinamismo colabora para que uma determinada obra seja canonizada em dado sistema ou ocupe posição periférica (EVEN-ZOHAR, 2000). Os paratextos de uma obra literária são exemplos típicos de tais pronunciamentos, e contribuem para construir a recepção da obra. O objetivo do presente estudo, tendo como premissa tal questão da recepção, reside em refletir sobre os paratextos de traduções brasileiras de *Hamlet*. Os paratextos, de acordo com a clássica definição do teórico da literatura francês, Gérard Genette (1997), em sua icônica obra acerca do tema, são os componentes constitutivos do livro que o tornam como tal, inserindo a obra em uma cultura receptora e influenciando a sua recepção. Trata-se de uma organização textual ligada diretamente ao texto escrito para apresentá-lo, para torná-lo presente e garantir sua presença no mundo, além de sua “recepção” e seu consumo. Constituem-se, portanto, como parte do conjunto da obra. Genette distingue os paratextos em peritextos e epitextos: o primeiro engloba os textos contidos no âmbito físico do livro (prefácios, posfácios, notas do autor, títulos de capítulos etc) e o último agrupa os ‘elementos distanciados’ (1997, P. 5), que abrangem os textos localizados externamente ao livro, tais como entrevistas, diálogos, cartas, diários, dentre outros.

O corpus da pesquisa é composto por dez traduções brasileiras de uma das peças mais conhecidas e icônicas do drama shakespeariano publicadas em diferentes períodos da história. A pretensão desta análise, ao promover a conexão entre os estudos literários sob a ótica da recepção cultural e os paratextos das obras literárias, consiste em compreender como se inicia a recepção desta obra na cultura receptora brasileira, uma vez que os paratextos, como parte da obra literária, iniciam o seu processo de recepção e contribuem para a sua formação.


### **Análise do corpus**

A primeira tradução do corpus é a de Oliveira Ribeiro Neto, publicada pela



Martins Editora em 1948. Não há indícios de prefácios ou posfácios que discurssem a respeito da peça ou da própria tradução. Na orelha do livro, consta uma breve apresentação da obra shakespeariana, enaltecendo o bardo inglês e destacando a sua capacidade de adequar-se e ser aceito no âmago de quaisquer movimentos ideológicos e nas mais diferentes nações: “Até os regimes políticos respeitam Shakespeare, que é representado em todas as nações, seja qual for o seu regime ou ideologia”. O texto obedece esse mesmo tom em seu decorrer com a exaltação da universalidade da obra shakespeariana, ressaltando que seria aceita por todas as escolas literárias e denominando o cânone shakespeariano como um “ponto de referência permanente”. Além disso, a obra também apresenta diversas menções à peça *Hamlet* e à Inglaterra elisabetana, como a reprodução do frontispício do Primeiro In-Quarto de *Hamlet*, de 1603, além de uma gravura do “Swan Theatre”, um dos primeiros teatros londrinos. Os paratextos, além do discurso de exaltação a Shakespeare acima descrito, realizam a contextualização da obra através das gravuras e das reproduções de publicações originais da peça, estando ausentes, no entanto, textos que se aprofundem a respeito da própria peça ou mesmo das traduções realizadas.

A tradução seguinte, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, teve a sua primeira edição publicada pela Livraria José Olympio Editora em 1955. A edição com a qual trabalho, contudo, data de 1965, e constitui uma reimpressão patrocinada pelo Conselho Estadual de Cultura do Estado de São Paulo. Diferentemente da tradução anterior, essa consta com escritos paratextuais sobre a publicação em si, havendo o primeiro de autoria do próprio tradutor, no qual consta a informação de que a edição em questão fora encomendada pelo presidente da Comissão Estadual de Cultura de São Paulo. Também menciona que a sua tradução de 1955, pouco tempo após a publicação, foi utilizada para encenação em São Paulo. O único momento em que aborda a peça é quando ressalta que é papel do tradutor não alhear-se à “prova do palco”, devendo retocar o texto tendo a sua oralidade em mente, adaptando-se diante de edições, comentários e “o aproveitamento de frutos mais novos da erudição anglo-americana”. No texto seguinte, a *Introdução*, também escrita por Silva Ramos, é fornecido o contexto sociohistórico da peça shakespeariana, com uma descrição sintética do antigo conto dinamarquês que continha o enredo original da trama – a narrativa do Livro III do *Gesta Danorum*, do Saxo Grammaticus – além de mencionar a adaptação em prosa




desta narrativa medieval na obra *Histoires Tragiques* de François Belleforest. Além disso, cita a existência do *Ur-Hamlet*, suposta fonte diretamente utilizada por Shakespeare para a composição de sua peça. Silva Ramos também não se aprofunda nas questões de tradução, atendo-se a situar, de forma breve, o leitor quanto à origem histórica da composição da peça.

A tradução de Carlos Alberto Nunes, publicada em 1956 pela Editora Melhoramentos e posteriormente republicada pela Ediouro, apresenta um número maior de paratextos em relação às traduções anteriores. Conta com dois textos que tratam diretamente sobre a peça, mas que não contam com autoria. O primeiro texto, intitulado “Hamleto”, parece ter sido confeccionado pela própria editora pela sua característica promocional, e o segundo texto, o “Prefácio”, se assemelha a um breve ensaio introdutório sobre a peça redigido, provavelmente, pelo próprio Nunes. O primeiro aborda as fontes históricas da peça e uma breve sinopse do enredo. Além disso, tece algumas reflexões críticas sobre a obra, porém de modo genérico, sem de fato aprofundar-se nelas. Em meio a elogios enaltecendo ao que denomina como a “obra-prima de Shakespeare”, o autor do texto destaca que a peça seria uma “vasta carnificina sem interesse” se não fosse a “profunda respiração filosófica de Hamleto e o lirismo inefável de Ofélia”.

No “Prefácio”, são repetidas as informações sobre as fontes, porém de forma mais detalhada e específica, além de reproduzir de forma mais profunda algumas ideias previamente dispostas no texto de apresentação, como a alusão à carnificina e o “príncipe pensador” como o agente da peça, que traz sentido a ela, a “alma da sede do conflito” que define a concepção artística da obra. As características peculiares e únicas de cada personagem, desse modo, formariam a relevância artístico-literária da peça. Ao fim da tradução, na posição de elemento pós-textual, um “Guia Universitário” escrito por Assis Brasil caracteriza a peça shakespeariana como “um dos mais expressivos monumentos literários que o homem já construiu” e Shakespeare como um “exímio autor de comédias, com ironia fina e o riso mordaz”, cujas tragédias representam a “concepção trágica da vida”. Mantém, desse modo, o tom enaltecido e de louvor à obra e ao bardo característico nos textos anteriores.

A tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça, que contém também uma tradução de *Macbeth* de Bárbara Heliodora, apresenta paratextos mais extensos e






detalhados em comparação ao descrito até o momento. A orelha de livro, como de hábito, se encarrega de promover o livro, contendo um discurso de exaltação em torno de *Hamlet* tanto na orelha da capa quanto da contracapa, além de contextualizá-lo historicamente de forma breve. A sentença que resume o tom do texto trata a peça como “uma riqueza de experiências humanas que impossibilita qualquer resumo ou análise exaustiva”. Os dois prefácios escritos no livro são de autoria de Bárbara Heliodora e provém de momentos distintos: o primeiro se refere à 1ª edição, de 1964 (Editora Agir), em que Heliodora explica que o projeto da tradução se iniciou a partir de uma necessidade pessoal de utilizar uma tradução de *Hamlet* para trabalhar em uma série de aulas que ministraria no Conservatório Nacional de Teatro. Deste modo, teria convencido a sua mãe de traduzir a peça na íntegra e deixa claro o seu pensamento acerca da tradução adequada:

(...) uma tradução para o teatro, em que atores e diretores pudessem sentir o fluxo da ação; mas devia ser também uma tradução de poeta, que preservasse a principal qualidade que deu tão monumental dimensão à literatura do período elisabetano-jaimesco, do qual Shakespeare é o maior nome e *Hamlet* a sua mais fascinante obra” (p. 8).

Heliodora, de forma bem didática, aborda outras questões como a dramaturgia elisabetana, mistura de tragédia e comédia e o tema de vingança tão popular naquela época, dentre outros aspectos relacionados à trama. Também comenta sobre a teatralidade da peça, destacando o clima construído em determinadas cenas e o uso da estrutura do palco londrino para alcançar os espectadores de diferentes classes sociais. No texto posterior, o prefácio à 2ª edição (Nova Fronteira, 1995), mais objetivo e curto, Heliodora aborda a questão envolvendo as fontes primárias da peça e a história das diferentes versões publicadas, a influência das tragédias de Sêneca em sua obra e discute brevemente o gênero *tragédia de vingança*, além de concluir com um comentário que dialoga com o aspecto da recepção de um texto literário: “É privilégio do leitor fazer a sua própria montagem imaginária e refazê-la, alterá-la, aprimorá-la, segundo as descobertas que irá fazendo a cada nova leitura desse texto inesgotável” (p. 23).


Em 1969, foi publicada pela Nova Aguilar a primeira tradução feita por dois tradutores: Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros, responsável por traduzir a



peça, auxiliado por Oscar Mendes, a quem se atribuiu a tarefa de revisar a tradução, escrever as notas e verter as canções. Utilizo para o presente trabalho, no entanto, uma edição de 1981 da Editora Abril, que contém mais três traduções de tragédias shakespearianas: *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Otelo*. Acompanhada de muitas ilustrações referentes às cenas das peças, os paratextos linguísticos não chegam a ser tão extensos: cada peça contém um prefácio composto por duas subseções: Sinopse e Dados Históricos. Atenhamo-nos, naturalmente, ao de *Hamlet*: a *Sinopse* apresenta uma síntese do enredo da peça, enquanto *Dados Históricos* apresenta dois parágrafos em que são citadas as fontes históricas utilizadas por Shakespeare para a composição de *Hamlet*.

A tradução de Geraldo Silos de Carvalho, publicada pela Editora JB em 1984, apresenta paratextos mais extensos. Há um *Prefácio* e uma *Introdução*, ambos escritos pelo tradutor. No primeiro texto, mais curto, Silos fala diretamente do processo tradutório, citando os cinco anos de pesquisa na Biblioteca Nacional do Canadá, além de comentar aspectos gramaticais da tradução, como a alternância entre pronomes pessoais *tu* e *vós* para expressar diferentes situações nas cenas, atestando que seguiu rigorosamente o texto original. No segundo texto, mais extenso, recapitula a questão das fontes históricas – afirmando quase categoricamente que Shakespeare teria utilizado o “Ur-Hamlet”, supostamente de autoria de Thomas Kyd – e trata das versões da peça, informando que usou como base o Segundo In-Quarto e recorreu ao Fólho para fins de complementação textual. Na seção seguinte, a mais extensa e intitulada *RESUMO BIOGRÁFICO*, detalha aspectos biográficos de Shakespeare, trazendo dados interessantes como questões hipotéticas a respeito de sua instrução escolar na juventude e a morte de Katherine Hamlet no rio de Avon que teria inspirado a cena de Ofélia, além de falar do casamento e da morte prematura de um de seus filhos. Após a peça, ao fim do livro, encontramos um texto denominado *ANEXO*, tendo como epígrafe um poema de Machado de Assis inspirado no famoso solilóquio de *Hamlet*, e comentando brevemente da influência do bardo sobre a literatura brasileira. Chama a atenção, ao longo dos textos prefaciais, a reprodução da capa e da primeira página do *Gesta Danorum*, e do frontispício do Segundo In-Quarto, de 1604.


A tradução de Millôr Fernandes, publicada pela LP&M em 1988, não apresenta um grande número de paratextos. Tem-se apenas uma pequena apresentação editorial como prefácio e uma breve apresentação da tradução na contracapa. Trabalho com a



primeira reimpressão da edição bolso, publicada em 2012, sendo a primeira edição nesse formato de 1997. No primeiro texto, não há menções à peça nem à tradução, mas apenas a Shakespeare de um modo geral, tratando de aspectos como a estrutura do teatro elisabetano, dados biográficos básicos do bardo, a cronologia da sua obra e uma breve contextualização histórica da época. Na contracapa, um breve texto editorial apresenta a peça como uma obra que trata da condição humana, da vingança e de questões como dúvida e desespero. Realça a tradução de Millôr e o seu posicionamento crítico em relação a visão erudita tradicional que prejudicaria o texto dramático, afirmando que Millôr traduziu tendo em mente a língua de chegada, o português, sem que se perca a sua dramaticidade. Em todas as análises até agora, trata-se da primeira promoção editorial ao trabalho do tradutor, provavelmente por se tratar de um nome mais conhecido.

A tradução de Elvio Funck, da Editora Unisinos, publicada em 2004, traz uma nova proposta tradutória: uma tradução interlinear, isto é, o texto em inglês é diretamente seguido por sua respectiva tradução em português. Contando com um texto de introdução, o paratexto trata extensivamente do processo tradutório: escrito pelo próprio Elvio Funck, professor da Universidade, realça que muitos aspectos da peça escapam ao ‘leitor comum’ devido a complexidade de sua linguagem, e critica o fato de todas as traduções anteriores constituírem uma ‘narrativa linear e superficial do enredo’. Explica que pensou nos alunos de licenciatura da área quando fez essa tradução, argumentando que o público-alvo da obra deve ler a peça com mais profundidade e sentindo prazer na leitura, o que justificaria a tradução interlinear e o uso de notas explicativas, as quais diz considerar necessárias para compreender determinadas passagens da peça. A sua tradução, segundo o tradutor, é ‘pragmática e sem pretensões poéticas’. Além disso, aborda outras questões relacionadas à peça e a Shakespeare, comum nos outros paratextos: as fontes do enredo; críticos literários famosos da peça; fundamentos históricos, como a morte de Katherine Hamlet; questões gramaticais, tratando da tradução de pronomes pessoais e oblíquos; e uma breve biografia da vida íntima do bardo.

A tradução de José Roberto O'Shea apresenta uma peculiaridade em relação às outras obras: é baseada no Primeiro In-Quarto da peça, publicada em 1603. No *Prefácio*, destaca o “Primeiro Hamlet”, ressaltando que a diferença entre as três versões



reside na extensão, estrutura e caracterização e nomes dos personagens, e às rubricas; enumera as diferenças entre elas; destaca que a primeira versão teria sido utilizada na primeira encenação; depois uma síntese biográfica do tradutor, destacando que se trata de um professor com extensa pesquisa nos estudos literários de um modo geral. Na *INTRODUÇÃO*, conta a história da publicação das versões e destaca que a primeira versão publicada da peça enfatiza mais a ação que a introspecção. Denomina a primeira versão da peça como uma versão resumida de uma peça extensa e ressalta as suas qualidades dramáticas, além de defender que um texto escrito a partir da memória de atores não pode ser alçado a uma categoria menor, valorizando textos reconstituídos de memória. Menciona diversas encenações da peça através do texto da versão em questão, em toda a Europa e até tempos recentes. Trata-se de uma obra mais teatral que literária, segundo o próprio tradutor. E lança uma proposta para diretores nacionais: “Nesse particular, já é hora de os contextos lusófonos serem contemplados com traduções e encenações do Hamlet de 1603, mais curto e enxuto” (p. 31).

Na tradução de Lawrence Flores Pereira, publicada em 2015 pela Companhia das Letras, os textos prefaciais se encontram na seguinte ordem: a *Introdução* escrita pelo tradutor, o ensaio *Hamlet e seus problemas* de T. S. Eliot, e depois dois textos - *Nota sobre o texto* e *Nota sobre a tradução*. Após a tradução, temos as notas explicativas. As questões abordadas por Lawrence no texto introdutório são regidas pelos seguintes temas: fontes da peça, trazendo uma abordagem mais detalhada a respeito do “Ur-Hamlet” e discutindo as alterações feitas por Shakespeare a partir do enredo original, sobre o sucesso das tragédias de vingança, a qual justifica com o perfil do público londrino da época, que realizaria “desejos vendetistas secretos” (p. 13). Ecoa a visão de Eliot de que Shakespeare tentou fundir a tragédia de vingança com as reflexões poéticas de seus sonetos, levando a um “fracasso dramático”. No ensaio de Eliot que se segue ao texto (*Hamlet e seus problemas*), o autor faz uma crítica dura ao enredo da peça, realçando a importância de trazer ao leitor da obra de arte a apresentação de fatos históricos relevantes e denomina a peça como um “fracasso artístico”, com “cenas supérfluas e inconsistentes que até uma revisão apressada teria apontado” e ressalta a dificuldade de localizar os sentimentos em *Hamlet* assim como é nos sonetos shakespearianos: “a perplexidade de Hamlet ante a ausência de um equivalente objetivo para os seus sentimentos é um prolongamento da perplexidade de seu criador em face de



seu problema artístico” (p. 38).

Na *Nota sobre o texto*, Lawrence apresenta o panorama histórico das versões das peças, explicando fundamentalmente que utilizou como base o Q2 e mais 85 linhas do Fólho. Na *Nota sobre a tradução*, finalmente aborda a questão tradutória: busca as ideias de Haroldo de Campos sobre tradução de poesia para falar a respeito, citando o termo haroldiano “Transluciferação mefistotélica” para falar sobre o início de seu trabalho como tradutor de *Hamlet*; realça a importância de traduzir a tonalidade idiomática das falas e a retórica da época, e também de reproduzir as piadas e os trocadilhos para provocar o mesmo efeito na enunciação teatral. Por último, trata da questão do verso e finaliza com a seguinte afirmação sobre a sua tradução:

Busquei a riqueza vocabular, o uso cuidadoso de inversões, as modulações poéticas capazes de produzir efeitos singulares, o uso de pronomes variados para assinalar registros, os termos médicos e alquímicos e tantas outras peculiaridades (p. 46).

Como pudemos observar na exposição acima, os paratextos possuem uma extensa riqueza de informações acerca da obra literária com a qual se relaciona. Tratando-se de tradução, esse aspecto se torna ainda mais interessante pela necessidade de apresentar uma obra estrangeira e canônica a uma diferente cultura. Percebeu-se ao longo da análise que os paratextos foram obtendo cada vez mais espaço e importância, dada a necessidade de tratar de variados aspectos relacionados à obra em questão. Nas primeiras traduções, as questões relacionadas ao contexto histórico de Shakespeare, aspectos de sua vida íntima, preocupação com uma “reprodução fiel” do texto original são a tônica dos paratextos, além de tratar de questões pontuais como as diferentes versões da peça, a teatralidade e a menção aos palcos londrinos, enquanto aspectos relacionados à tradução quase não foram considerados.

Nas traduções mais recentes, a partir da década de 2000, a preocupação em falar sobre a tradução se tornou mais evidente, como o caso da tradução de Elvio Funck e a sua proposta de tradução interlinear. A análise preliminar dos paratextos aqui evidenciada demonstra um desenvolvimento dessas organizações textuais no âmbito da recepção cultural e histórica de *Hamlet* no Brasil, e os próximos passos da presente pesquisa consistirão no aprofundamento desta análise, que deverá resultar em uma categorização dos paratextos, demonstrando suas diferentes funções e objetivos no

âmbito de uma tradução literária.

### Referências bibliográficas

EVEN-ZOHAR, I. The Position of Translated Literature Within the Literary System. In: VENUTI, L. (Org.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000. p. 192-197.

GENETTE, G. *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.

GENTZLER, E. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. Tradução de Marcos Malvezzi. 2 ed. rev. São Paulo: Madras, 2009. 296 p.

JAUSS, H. R. Literary History as a Challenge to Literary Theory. In: \_\_\_\_\_. *Towards an Aesthetic of Reception*. Translated by Tymothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

\_\_\_\_\_. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 213 p.


MARTINS, M. A. P. *A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC/São Paulo, 1999. 318f. Mimeo.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Prince of Denmark* (The New Cambridge Shakespeare). Edited by Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Hamlet e Macbeth*. Tradução de *Hamlet* por Anna Amélia Carneiro de Mendonça, tradução de *Macbeth* por Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. Tradução interlinear e notas de Elvio Funck. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005.

\_\_\_\_\_. (1988) *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2012.



\_\_\_\_\_. (1956) *Hamleto*. Tradução de Carlos Alberto Nunes e Ilustrações de John Gilbert. São Paulo: Ediouro, s/d.

\_\_\_\_\_. *O primeiro Hamlet – in-quarto de 1603*. Organização e tradução de José Roberto O’Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

\_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, Príncipe da Dinamarca; Otelo, Mouro de Veneza*. Tradução de Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

\_\_\_\_\_. *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1965.

\_\_\_\_\_. *Tragédias: Romeu e Julieta, Hamlet e Macbeth*. Tradução de Oliveira Ribeiro Neto. São Paulo: Martins Editora, 1948.

TOURY, G. The Nature and Role of Norms in Translation. In: VENUTI, L. (Org.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000. p. 198-211.

***A FLORESTA QUE SE MOVE: REESCREVENDO MACBETH, DE  
SHAKESPEARE PARA A TELA***

Raquel Ferreira Ribeiro (UFC)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa *A Floresta que se Move* (2015), adaptação fílmica da peça *Macbeth* de William Shakespeare, dirigido pelo brasileiro Vinícius Coimbra. A partir dos princípios de teoria da adaptação (HUTCHEON, 2006) e considerando adaptações cinematográficas como trabalho de reescrita (LEFEVERE, 2007), o resultado é um novo texto em uma nova mídia. O foco deste trabalho é, portanto, descrever os desafios de adaptar o texto shakespeariano para o contexto contemporâneo e brasileiro atual, analisando seus elementos do filme que representam como um exemplar do gênero filme shakespeariano.

**Palavras-chave:** Adaptação fílmica; Shakespeare; Macbeth; Cinema

### **Adaptação, Cinema e Literatura**


Os estudos sobre o diálogo entre Cinema e Literatura se enquadram dentro do campo de estudos de adaptação, que por sua vez, não se restringem a apenas investigar adaptações cinematográficas de textos literários, podendo se expandir para outras formas de arte (teatro, ópera, balé, pintura, escultura, fotografia), ou ainda mais recentemente, para outras mídias (quadrinhos, jogos de video game, séries de TV, séries de YouTube, ou ainda para os limitados caracteres do Twitter). De acordo com Hutcheon (2013), o ato de adaptar é mais antigo que o Cinema, visto que ainda no século XVI, William Shakespeare adaptava histórias do seu contexto cultural para os palcos elizabetanos, por exemplo, um longo poema narrativo forneceu as bases da trama de *Romeu e Julieta* (WATTS, 2000) e as fontes para a história de *Macbeth* vem da controversa história política da Escócia encontrada em *The Chronicles of England, Scotlande and Ireland* de Raphael Holinshed (CLARK; MASON, 2015). Adaptar, para Hutcheon, trata-se de recontar uma história familiar em um novo formato e torná-la acessível para um novo público.

Os estudos sobre a transmutação de um texto clássico em filme move novas ideias estéticas cujas novas ideologias foram impulsionadas no início do século XX (NAREMORE, 2000), uma época em que se popularizava a reprodução de informação através de tecnologias como a fotografia e o cinema. Um dos pensadores dos impactos

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras/Inglês (UECE), Mestre em Linguística Aplicada (UECE). Doutoranda em Letras (UFC). Contato: quelf.ribeiro@gmail.com.





sociais da obra de arte reproduzida pelo Cinema foi Walter Benjamim (2012). No ensaio do autor, as reflexões recaem sobre as artes de modo geral, mas também direcionam o impacto de histórias consideradas tradicionais acessíveis às “massas” por meio do cinema:


Reclama-se [...] que as massas procurariam distração, enquanto que o amante da arte se aproximaria desta com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria uma oportunidade de entretenimento; para o amante da arte, ela seria um objeto de sua devoção. [...] aquele que se recolhe perante uma obra de arte submerge nela, entra nesta obra, tal como, segundo narra a lenda, um pintor chinês no momento da visão de seu quadro acabado. Ao contrário, a massa distraída, por seu lado, submerge em si a obra de arte; circunda-a com as batidas de suas ondas, envolve-a em sua maré cheia. (BENJAMIN, 2012, p. 109-111)

Os argumentos acima levam a refletir sobre como as produções consideradas “de massa” perdem o caráter artístico por serem direcionados a uma grande concentração de pessoas, o que pode levar a uma discussão elitista.

Entretanto, deve-se considerar também o posicionamento central de uma obra de William Shakespeare. Vista como parte central do cânone literário ocidental (BLOOM, 1998), sua obra é atualmente sinônimo de alta cultura, mas as peças do dramaturgo tiveram como público, primeiramente, os palcos elizabetanos no início do século XVII, que recebiam espectadores de todos os níveis sociais da época e tinham como intuito o entretenimento. A partir disso, pode ser considerada a dualidade da obra de Shakespeare como arte e entretenimento.

É importante observar que os estudos da tradução, de acordo com teoria de polissistemas de Even-Zohar (1990), tendem a considerar elementos culturais e a influência da cultura de chegada no objeto traduzido e, neste caso, adaptado para o cinema. Portanto, uma adaptação brasileira contemporânea, *A Floresta que se Move* (2015) de uma peça inglesa, *Macbeth*, do século XVII apresenta características que se destacam nos estudos da área e serão apresentadas neste trabalho.

Diniz (1999) apresenta outro argumento importante afirmando que os estudos da tradução, ligados à literatura e sociedade, passam pelo posicionamento da cultura de chegada em relação à cultura de partida e acabam por revelar “os mecanismos de



canonização, integração, exclusão e condicionamento” do objeto traduzido (DINIZ, 1999, p. 39). Seguindo este argumento, podemos inferir que o processo de “canonização” das adaptações das peças de Shakespeare está ligado à alta posição de prestígio do autor como o mais influente poeta e dramaturgo inglês, o que o favorece para a posição de produção do filme, do diretor/atores que alcançam ou superam as expectativas dos críticos e público.


A partir desta argumentação, adaptações cinematográficas são percebidas como novas construções de sentido, tomando o diretor/produtor como leitor da obra de partida que adapta a narrativa em sequências de imagens. O texto traduzido ou (no caso do filme) adaptado, não é considerado uma obra fidedigna a um texto literário, mas como uma obra independente, que recria, critica e atualiza os significados do texto que lhe deu origem (LEFEVERE, 2007).

A análise a ser apresentada nesta discussão busca argumentar sobre a adaptação fílmica, tratada por Catrysse (2014) como processo de tradução para uma nova mídia e não apenas como produto, levando em consideração os elementos apresentados acima e, a seguir, na problematização do gênero cinematográfico.

### **Filme Shakespeariano como gênero**

Como dito anteriormente, a posição central de prestígio da obra de Shakespeare no sistema literário coloca, com o tempo, grande parte de suas adaptações em lugar semelhante. As expectativas são geralmente altas para as produções “shakespearianas”, pois crítica e público aguardam desempenhos acima da média para diretores, atores e roteiristas. As adaptações cinematográficas shakespearianas são ditas tão antigas quanto o próprio cinema e grandes diretores são reconhecidamente apreciados pelas suas produções baseadas em Macbeth, são eles: Orson Welles, Akira Kurosawa e Roman Polanski (BRODE, 2000).

Dentro do que é chamado gênero cinematográfico está a adaptação do texto literário. Muitas vantagens são vistas em tais produções, pois geralmente se trata de uma reescritura de um texto já conhecido de um grande público e, conseqüentemente, traz retorno financeiro ao ser exibido nas telas. As adaptações, na maioria das vezes, apresentam altos custos de produção e conquistam os mais importantes prêmios de




festivais e prêmios do cinema hollywoodiano (HUTCHEON, 2013). A análise de uma adaptação de um texto clássico requer discutir também o lugar de prestígio da obra adaptada e sua posição central dentro de um nicho literário.

Segundo Anderegg (2003), dentro do gênero cinematográfico (que pode ser variado, horror, musical, ação, faroeste, ficção científica, adaptação literária, drama, entre outros), há também o subgênero filme shakespeariano. Em termos de linguagem, esse subgênero pode apresentar, seja para mais ou para menos, o texto shakespeariano, para assim se tornar familiar para público e crítica e, aos olhos destes, ser considerado um *star vehicle film*, ou seja, um filme que valida a performance do ator diante do público (ANDEREGG, 2003).

A linguagem shakespeariana é algo que Anderegg argumenta possuir uma característica poética e teatral assimilada muitas vezes aos roteiros das adaptações como uma espécie de devoção, o que acarreta no uso da linguagem e a dicção do inglês elizabetano presentes em filmes produzidos no século XX e XXI. Neste raciocínio, o texto de Shakespeare, sendo rico no uso das palavras, traz consigo desafios de adaptação para uma mídia que se apoia em imagens como o cinema.

O lugar de importância do teatro elizabetano, de Shakespeare e de seus contemporâneos, é visto como uma experiência ativa na qual espectadores são convidados a preencher lacunas e participar criativamente a partir de sua imaginação (BRODE, 2000), pois as casas de teatro não tinham, fisicamente, a estrutura para a grandiosidade de determinadas cenas. O cinema busca preencher essas lacunas, pois com o orçamento das produções atuais, as locações podem ser bastante variadas e determinar interpretações que o texto das peças deixa subjetivo. Os filmes baseados nas peças, portanto, apresentam escolhas geralmente tomadas pelo diretor/autor, com interpretações esclarecidas em cenas a partir do ponto de vista deste que é inserido num contexto pessoal e social.

Convém trazer para esta discussão o que Vanoye e Goliot-Lété (1994) afirmam sobre a análise fílmica nas perspectivas sobre texto, autor e leitor, apresentando uma “pluralidade de interpretações”. O foco da presente análise está no sentido do texto do filme aliada ao ponto de vista do leitor (ou analista), pois “é ele quem descobre no texto




significações que se referem a seus próprios sistemas de compreensão, de valores e de afetos.” (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 50). Assim, esta análise forma-se a partir de “conjecturas” e “propostas quanto ao que a obra diz”, destacando subjetividade da análise. Outros elementos a serem considerados para esta análise de adaptação fílmica são os elementos externos à produção e filmagem, como entrevistas promocionais, gravações de bastidores, a resposta da crítica e público na época do lançamento. Assim, um filme é visto como produto final, mas parte de um processo de (re)criação.

### ***A Floresta Que Se Move como adaptação de Macbeth***

*Macbeth*, uma das tragédias de William Shakespeare mais conhecidas, retrata os temas ambição, morte, destino e busca pelo poder. A peça conta a história do nobre guerreiro escocês Macbeth que ao receber uma profecia de que será rei, com a ajuda da esposa, Lady Macbeth, trama a morte do rei Duncan. Macbeth assume o trono, mas ao mesmo tempo em que se vê atormentado pelo seu ato, não hesita em matar novamente, tornando-se um tirano sanguinário para se manter no poder. Esta é a peça de Shakespeare que apresenta tom mais maligno, supersticioso e, ao mesmo tempo, violento e de questionamento moral do homem.

*A Floresta que se Move*, de Vinícius Coimbra (2015), adapta a história para o contexto atual e apresenta a ambição do protagonista Elias, ajudado pela esposa Clara, de se tornar presidente do banco para o qual trabalha. A produção brasileira segue a estrutura da trama da peça do dramaturgo inglês com uma sequência de eventos similar. É a partir de uma profecia feita ao protagonista que a trama se move, desta vez, por uma bordadeira que o salda como novo vice-presidente do banco e profetiza que, no dia seguinte, ele será o presidente. O texto da bordadeira ecoa os versos proféticos das Três Bruxas ao dizer: “Você é Belo, Elias! Mas o Belo é Feio e o Feio é Belo!” (A FLORESTA..., 2015, cap. 1). César, melhor amigo de Elias e colega de trabalho, também recebe uma profecia assim como Banquo em *Macbeth*.

Elias fica intrigado em saber que realmente tornou-se o vice-presidente e compartilha com a esposa Clara que o incita a assassinar o presidente do banco, Heitor. Em determinada cena, ela diz: “Sabe qual é o seu problema? A sua ambição é maior que a sua coragem.” (A FLORESTA..., 2015, cap. 4). O desenrolar da ação segue uma




direção muito semelhante à da peça escocesa: Elias é nomeado presidente do banco, a cena do porteiro bêbado, encomenda o assassinato do melhor amigo, há a cena do jantar onde o fantasma do amigo assombra Elias, seguida do arrependimento de Clara, que se suicida, e, por fim, a bordadeira anuncia as profecias finais que asseguram Elias seu lugar como presidente.

Em *A Floresta que se Move*, a trama acaba dando destaque para a investigação do assassinato de Heitor, deixando pouco para o questionamento do tema sobre a ambição e busca pelo poder a qualquer custo. Um detetive é quem substitui o guerreiro Macduff da versão de Shakespeare e é o responsável pelo embate final com o protagonista. Destaca-se também o uso de simbolismos, por exemplo, o corte do “cordeiro” servido para Heitor antes de ser morto pelo seu anfitrião; no figurino de Clara se intercalam as cores preta e branca, representando a dualidade da personagem assim como o seu nome em contraste com sua ambição; as cenas que destacam sangue representam um prelúdio das mortes que estão para acontecer e, com exceção do caso da aparição de César ensanguentado para assombrar Elias no jantar com os acionistas do banco.

Há características que podem enquadrar o filme de Coimbra como filme shakespeariano como a sequência de ações que movem a trama e um apelo do uso de uma linguagem, palavras e expressões, que lembra ao leitor conhecedor o texto de *Macbeth*. Um exemplo de tal é visto no seguinte diálogo sobre o conflito e arrependimento de Elias na conversa com Clara depois de ter matado Heitor: “Se eu tivesse morrido uma hora antes, minha vida teria sido abençoada”. A esposa responde: “Elias, o que está feito não pode ser desfeito.” [...] Elias ainda lamenta: “Que vida Clara? Amor, respeito, amigos... eu não vou ter mais nada disso.” (A FLORESTA..., 2015, cap. 7).

A recepção crítica da época de lançamento do filme, em sua maioria negativa, responde às expectativas do leitor atento que conhece a peça de Shakespeare. Na *Folha de São Paulo*, o crítico destaca a participação da atriz Ana Paula Arósio que interpreta Clara, a versão de Coimbra de Lady Macbeth, e afirma que a adaptação se cobre de sofisticação e classicismo, mas não se decide se faz uma reinterpretação a partir da



peça, se segue uma trama policial ou se investe no “vínculo eterno entre poder e corrupção”<sup>2</sup>.

A crítica da revista *Veja* também enfatiza o retorno da atriz ao cinema como uma marca de *A Floresta que se Move* e que o intuito de Coimbra seria “levar entretenimento inteligente às massas”<sup>3</sup>. Intenção que não se cumpre, de acordo com Maia (2015), mas tem seu devido crédito pela tentativa. As atuações são consideradas exageradas para o meio cinematográfico e a trama policial não prende a atenção do espectador. Nessa crítica são mencionados o elogio à produção pelas locações e pelo tom sombrio, mas os diálogos não são vistos como críveis.

*O Estadão* publicou uma crítica mais favorável, mas que também aponta falhas, por exemplo, a escolha da trama policial para mover a ação do filme é uma delas. Há destaques sobre as atuações, ao simbolismo utilizado pelo diretor e a apreciação de algumas cenas, mais especificamente a do porteiro, exaltando a participação de Emiliano Queiroz ao “arriscar [...] arrombar as portas da genialidade do cinema brasileiro”<sup>4</sup>.

Ao analisar as três críticas, pode ser observado o destaque aos atores, principalmente ao “retorno” da atriz Ana Paula Arósio aos cinemas. Neste contexto, o que Anderegg (2003) chama de *star vehicle film* não se enquadra necessariamente à análise da recepção de *A Floresta que se Move*. A presença da atriz, ligada ao papel que interpreta na trama, é motivo para o destaque do título das matérias da *Folha de São Paulo* e da revista *Veja*, mas sua fama não está associada ao papel correspondente ao de Lady Macbeth nesta produção, ao contrário, o filme é quem ganha destaque pela sua presença.


Retomando o argumento de Hutcheon (2013), a adaptação é um texto novo em uma nova mídia para um novo público, mas esta afirmação pode ser cerceada por exceções no caso do filme shakespeariano, ou seja, por causa da tamanha importância

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1702168-longa-com-ana-paula-arosio-e-um-futil-exercicio-sobre-a-sofisticacao.shtml>>

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/entretenimento/a-floresta-que-se-move-um-retorno-ambicioso-para-ana-paula-arosio/>>

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,em-a-floresta-que-se-move--vinicius-coimbra-faz-adaptacao-de-macbeth>>



dramática e literária da obra ainda se espera traços de fidelidade maiores do que em adaptações de outros grandes autores. As três críticas descritas acima são exemplos da recepção do filme e mostra um padrão de análise sobre as falhas do longa como adaptação aquém de sua obra adaptada. Algo curioso, pois a *A Floresta que se Move* traz uma sequência de eventos muito semelhante à peça *Macbeth*, cabendo aqui o questionamento sobre a validade de análise de questões de qualidade da peça *versus* qualidade do filme, e quais seriam as implicações para trazer à contemporaneidade uma obra clássica e tradicional, com temas considerados atuais, mas que pertenceu a um contexto do século XVII.

Outra falha apontada pela crítica são os diálogos pouco críveis. Esta afirmação retoma o que Anderegg (2003) aborda sobre a devoção ao texto shakespeariano. O roteiro de Coimbra e Manuela Dias retoma, como se fosse uma obrigação, determinadas falas que remetem ao texto da peça, ambientada em um cenário de alto nível social e requintado que se desloca no cinema brasileiro, principalmente ao que pretende ser acessível às “massas” e, ao mesmo tempo, chamar a atenção do amante do texto de Shakespeare.

A partir deste argumento, a citação de Benjamin (2012) trata a apreciação da obra de arte de maneiras diferentes, do amante da arte e das massas, cada um a sua maneira. Shakespeare, segundo os críticos (BLOOM, 1998; BRODE, 2000), através do texto apresentado no teatro elizabetano, agradou a ambas as partes. O intuito de Coimbra de levar uma obra de arte para os cinemas brasileiros numa época em que a produção nacional presente nas salas não variava muito das comédias é válido, mas falhou em agradar aos críticos, pelo motivos anteriormente descritos, e por não ter alcançado as “massas”, apesar de ser considerado uma produção que supostamente atrai grande público aos cinemas: o prestígio do texto adaptado, o elenco e a produção de bom orçamento; mesmo assim, o filme não passou da exibição em poucas salas e alguns festivais de cinema.

### **Considerações finais**

O presente artigo discutiu as relações entre a adaptação fílmica *A Floresta que se Move* (2015) e a peça *Macbeth* de William Shakespeare a partir do que pode ser

chamado de filme shakespeariano (ANDEREGG, 2003), um subgênero do gênero cinematográfico. Foram também apresentados elementos discutidos nos estudos de adaptação fílmica (DINIZ, 1999; LEFEVERE, 2007) para argumentar que a adaptação de Coimbra trata-se de um texto independente, mas que, ao mesmo tempo, se coloca dentro de uma demanda diferente de outras adaptações.

As críticas do filme à época de seu lançamento que apontam as falhas da produção foram apresentados de maneira breve, mas conduzem a uma argumentação da apreciação do crítico e que não alcança o grande público. Foram abordados aqui argumentos sobre adaptação shakespeariana que ainda não se esgotaram e ainda demandam respostas. Uma discussão mais complexa sobre os desafios destas específicas adaptações no contexto do cinema brasileiro pode ser apresentada em futuros trabalhos.

### **Referências bibliográficas**

ANDEREGG, M. *Cinematic Shakespeare*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2003.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

BENJAMIM, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

BERRY, R. *Tragic instance: the sequence of Shakespeare's tragedies*. Massachusetts: Associated University Presses, Inc. 1999. p. 150-157.

BICKLEY, P; STEVENS, J. *Essential Shakespeare: The Arden Guide to Text and Interpretation*. London: Bloomsbury Publishing. 2013.

BLOOM, H. (Ed.) *Bloom's Modern Critical Interpretations: Macbeth – New Edition*. Bloom's Literary Criticism: An Imprint of Infobase Publishing. New York. 2010.

BLOOM, H. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Penguin Groups Ltd. 1998. p. 516-545.

BRADLEY, A. C. *A Tragédia Shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda. 2009. p. 283-310.



BRODE, D. *Shakespeare in the Movies: From the Silent Era to Shakespeare in Love*. New York: Oxford University Press, Inc. 2000.

CARLOS, Cássio Starling. Longa com Ana Paula Arósio é um fútil exercício de sofisticação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 novembro 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015>> Acesso em: 29 setembro 2017.

CATTRYSSE, P. *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Antwerp: Garant Publishers. 2014.

DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: da Semiótica à Tradução Cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP. 1999.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc. 2007.

HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2a. edição. Florianópolis: Editora UFSC. 2013.

MERTEN, Luiz Carlos. Em “A Floresta Que Se Move”, Vinicius Coimbra faz adaptação de “Macbeth”. *Estadão*, São Paulo, 05 novembro 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema>> Acesso em 29 setembro 2017.

MAIA, Maria Carolina. ‘A Floresta que se Move’: um retorno ambicioso para Ana Paula Arósio. *Veja*, 05 novembro 2015. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/entretenimento/a-floresta-que-se-move-um-retorno-ambicioso-para-ana-paula-arosio/>> Acesso em: 29 setembro 2017.

SHAKESPEARE, W.; CLARK, S.; MASON, P. (Ed). *Macbeth*. London: Bloomsbury Arden Shakespeare. 2015.

\_\_\_\_\_ ; KENNEDY R. B. (Ed.) *Macbeth*. London: Collins Classics. Harper Collins. 2010.

\_\_\_\_\_. *Macbeth*. Tradução. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2015.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

WATTS, C. Introduction. In: SHAKESPEARE, W. *Romeo and Juliet*. Wordsworth Classics. 2000.



### **Referência filmográfica**

A FLORESTA que se move. Direção: Vinícius Coimbra. Produção: Elisa Tolomelli. Intérpretes: Gabriel Braga Nunes; Ana Paula Arósio; Angêlo Antônio, Nelson Xavier e outros. Roteiro: Manuela Dias e Vinicius Coimbra. Música: Sacha Amback. [S.l.]: Europa Filmes, 2015. 1 DVD (99MIN), FULLFRAME, COLOR. Produzido por EH! Filmes, Orkhestra Filmes, Globo Filmes e Europa Filmes.

## SHAKESPEARE NAS REDES SOCIAIS: “PEACE, GOOD TICKLE-BRAIN”, DE MYA GOSLING

Rebeca Pinheiro Queluz (UFPR)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar os quadrinhos do *blog* “Good Tickle-Brain”, da cartunista Mya Gosling, autora que ficou conhecida por condensar as peças de Shakespeare em apenas 3 quadros (que ela chama de *Three-panel plays*). Nossa atenção será direcionada especialmente para os quadrinhos referentes à seção “Social Media Shakespeare”, onde se encontram as séries “Shakespearean Selfies” e “Shakespearean Autocorrects”, publicadas entre os anos de 2013 e 2016. A partir de autoras como Sanders (2006) e Hutcheon (2013) queremos propor uma reflexão sobre o diálogo entre a literatura e os quadrinhos, observando como a forma e as mediações técnicas e gráficas podem recriar o conteúdo.

**Palavras-chave:** Shakespeare; Good Tickle-Brain; Apropriação; Mya Gosling.

### Introdução

Este trabalho se propõe a investigar, ainda que de forma breve, alguns quadrinhos do *blog* “Good Tickle-Brain”<sup>2</sup>, da ex-bibliotecária<sup>3</sup> e cartunista Mya Gosling. A autora, que começou a postar seu trabalho no *Facebook* (<https://pt-br.facebook.com/goodticklebrain/>) e, posteriormente, criou um *blog* e contas em outras redes sociais como o *Twitter* (<https://twitter.com/goodticklebrain>) e o *Instagram* (<https://www.instagram.com/goodticklebrain/>) para divulgá-lo, traz como tema principal a obra de Shakespeare. As atualizações nesses domínios ocorrem pelo menos duas vezes na semana, às terças e quintas.

Gosling se tornou célebre, especialmente, por uma seção intitulada *Three-panel plays*. Brincando com a ideia de que as pessoas não têm tempo para ler as peças de Shakespeare, a cartunista resolveu resumi-las em tiras de três quadros, como se pode observar na Figura 1, em que selecionamos um exemplo de comédia, um de tragédia, um de peça histórica e, finalmente, um de romance:

---

<sup>1</sup>Licenciada e bacharela (em Tradução) em Letras Português-Inglês (UFPR), Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e Doutoranda no mesmo programa. Contato: rebequaqueluz@gmail.com.

<sup>2</sup>O título do seu *blog*, como nos informa a própria autora, é um insulto shakespeariano presente na fala de Falstaff (*Henrique V*, ato 2, cena 4): “—Peace, good pint-pot. Peace, good tickle-brain!”.


<sup>3</sup>Gosling até recentemente era bibliotecária na University of Michigan Graduate Library. Algumas de suas tiras (<https://goodticklebrain.com/miscellany/#/libraries/>) fazem referência ao seu cotidiano nesse lugar.



**Figura 1:** *Romeu e Julieta*, *Ricardo III*, *A megera domada* e *O conto de inverno* em 3 quadros.  
**Fonte:** <<http://goodticklebrain.com/shakespeare-index/#/three-panel-plays/>>. Acesso em: 25/09/2017.

Ao sintetizar essas obras, a autora recupera algumas das cenas/falas icônicas das peças (como se pode ver no terceiro quadro de *Ricardo III*), realiza comentários críticos e questionamentos (como se observa no último quadro de *A megera domada*), destaca elementos que chamaram sua atenção (como o destino trágico de Antígono, que é perseguido e devorado por um urso em *O conto de inverno*), além de realçar pontos fulcrais (como o ódio entre as famílias e o amor do casal protagonista, em *Romeu e Julieta*).

Ademais, Gosling produziu paródias musicais de *Hamlet*, *Macbeth*, *O conto de inverno*, *Sonho de uma noite de verão* e *Como gostais*. Relacionou Shakespeare à política, a eventos mundialmente celebrados, como a Copa do Mundo, a datas especiais (como o Dia dos Namorados, Natal, *Halloween*, *Thanksgiving*, Ano Novo) e ao ensino. Entretanto, nossa atenção será direcionada especialmente para os quadrinhos referentes à seção “Social Media Shakespeare”, onde se encontram as séries “Shakespearean Selfies” e “Shakespearean Autocorrects”, publicadas entre os anos de 2013 e 2016. Nelas, a cartunista imagina as personagens shakespearianas (tais quais Hamlet, Julieta, Ricardo III, Tamora, Macbeth, Petróquio) utilizando *Instagram* e *Whatsapp* e supõe alguns problemas de comunicação a partir dos desentendimentos gerados por essas tecnologias. Além disso, conjectura falas referentes às situações presenciadas por cada uma das personagens e remete a cenas icônicas (como a de Hamlet segurando a caveira de Yorick, Julieta tomando a poção sugerida pelo frei Lourenço, ou o cavalo que Ricardo III perde



na batalha). De forma divertida e inusitada, a cartunista se apropria da estrutura narrativa de Shakespeare e a modifica, transforma e recria acrescentando uma pitada de ironia.

Isto posto, a partir do embasamento teórico dos trabalhos de Linda Hutcheon (2013) sobre adaptação, Abigail Rokison (2013) sobre produções, versões e adaptações das obras de Shakespeare, Paulo Ramos (2011) sobre o humor nos quadrinhos e Thiago Castro (2016) sobre tiras cômicas online, queremos propor uma reflexão sobre o diálogo entre a literatura e os quadrinhos, observando como se dão essas transformações, quais características se destacam no produto final, e como a forma e as mediações técnicas e gráficas podem recriar o conteúdo.


### **Adaptação, Shakespeare e tiras cômicas**

Adaptação, segundo Linda Hutcheon (2013), é um ato de apropriação ou recuperação que envolve uma interpretação/reinterpretação e uma criação/recriação do artista. É uma operação que implica reescritura, diálogo intercultural, intermidial e intertextual. As adaptações são revisitações deliberadas, anunciadas e extensivas de obras do passado.

A autora canadense ressalta que com as adaptações as mudanças ocorrem geralmente entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. Como a adaptação, segundo a autora, “é uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo que não [haja] qualquer atualização ou alteração consciente da ambientação (HUTCHEON, 2013, p. 17). Conforme Hutcheon, os adaptadores

contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como a paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Para essa teórica, a arte deriva de outra arte e as histórias são criadas a partir de outras histórias. Nesse sentido, é importante ressaltar o caráter auto reflexivo e dialógico




da literatura: a ideia de que nenhum texto é original, neutro ou puro, pois sempre irá remeter a outros textos. Como lembra Julie Sanders (2006, p. 14),

Os textos se alimentam de outros textos, criando outros textos e outros estudos críticos; a literatura cria outra literatura. Parte do prazer da experiência da leitura deve ser a tensão entre o familiar e o novo e o reconhecimento tanto da semelhança quanto da diferença, entre nós mesmos e entre os textos. O prazer existe e persiste, então, no ato de ler e reler (e continuar a ler).

Em outras palavras, todo texto é absorção e transformação e transformação de um outro texto; há sempre um trabalho de assimilação e modificação envolvidos no processo de escritura. O próprio Shakespeare utilizou narrativas de várias procedências para a composição de sua obra e as transferiu, das páginas para o palco, tornando-as, desse modo, disponíveis para um público completamente distinto. Mya Gosling se aproxima em grande medida do dramaturgo inglês ao utilizá-lo como fonte principal para elaborar as suas histórias em quadrinhos e criar um engajamento extensivo do leitor com as obras adaptadas. Além disso, como revela a cartunista, “I see my comics as a means of encouraging people to laugh at the bits of Shakespeare that they’ve always secretly thought were absurd, or, even better, to highlight the bits I find hysterical for people who think Shakespeare more than a bit dull” (GOSLING, 2017). Em um texto intitulado “The Silly Side of Shakespeare”, Gosling ainda aponta que

Shakespeare is so often put up on a pedestal; we’re taught that he is Great Literature, and thus something to be taken Very Seriously Indeed. But the fact of the matter is that Shakespeare can also be very silly indeed, and ridiculous, and nonsensical, and just plain fun. My comics just try to capture and share some of that fun (GOSLING, 2017).

A quadrinista não é a única a defender uma deselitização do Bardo de Avon, tendo em vista que as peças shakespearianas eram populares com todos – jovens, idosos, letrados e iletrados –, versavam sobre temas atemporais e se mantêm pertinentes para nós até hoje. Nota-se uma tentativa de desmistificar a figura de Shakespeare e tirar a aura acadêmica ao aproximar do leitor, ressignificando-a. Abigail Rokison, no livro *Shakespeare for Young people: productions, versions and adaptations*, destaca adaptadores (como a escritora e ilustradora Marcia Williams) que objetivam tornar relevantes as obras de Shakespeare para um público infanto-juvenil ao dessacralizar esses clássicos. Sendo assim, a intenção é atrair o público que não é familiarizado com



Shakespeare e convidá-lo a refletir sobre os mais diversos temas inerentes à condição humana. Conforme Rokison, as escolhas interpretativas dos adaptadores é que vão impactar as percepções dos leitores sobre as peças e estabelecer os paralelos entre a nossa sociedade e aquela na qual escrevia Shakespeare. Muitas vezes se fazem necessários cortes, rearranjo de texto e reescrita. Por outro lado, há adaptadores que optam por manter o texto shakespeariano e alteram o cenário, o figurino, inserem interpolações, na busca por um equivalente contemporâneo do mundo juvenil. Gosling se apropria das personagens e enredos shakespearianos e os reelabora através do humor e das tiras cômicas.


De acordo com Paulo Ramos, as tiras cômicas

são um gênero que possui uma narrativa que leva a um desfecho humorístico. O final tem de ser algo inesperado, não previsto no curso narrativo, de modo a surpreender o leitor, o que leva ao humor. Elementos verbais, visuais e verbo – visuais são usados para a quebra de expectativa da história (RAMOS, 2011, p. 136).

Elas fazem uso de um elemento-chave conhecido como disjuntor, gatilho ou elemento mediador (geralmente no fim da narrativa) que permite a passagem de uma leitura “séria” para outra “não-séria” ou jocosa. A mudança no rumo da narrativa é gerada por unidades mínimas de um texto narrativo, que seriam o antes e o depois. Segundo esse autor, a estrutura de uma tira cômica compõe-se dos seguintes elementos:

1) apresentam formato fixo e padronizado; 2) tendência à horizontalidade; 3) tendência de poucos quadrinhos (entre 1-4 vinhetas); 4) predomínio da sequência narrativa com diálogos; 5) humor; 6) tendência de criar um desfecho inesperado, 7) "uma piada por dia"; 8) a história tende a apresentar uma narrativa com começo, meio e fim, ou ao menos um antes e um depois (com antecedente e consequente); 9) a narrativa pode ter continuidade temática em outras tiras (RAMOS, 2011, p.111).

Em seu estudo sobre tiras cômicas *online*, Thiago de Castro (2016) reflete sobre os efeitos desencadeados pela consolidação da internet como meio de publicar, encontrar e ler tiras cômicas. O autor menciona alguns dos aspectos positivos relacionados à publicação de quadrinhos na internet: publicação instantânea, maior liberdade temática, maior dinamismo na abordagem da página e dos tradicionais quadros, progressiva interatividade autor-leitor, custo reduzido. Por outro lado, ele ressalta que a ausência de



um editor repercute na falta de um direcionamento, podendo acarretar a perda de boas ideias e a dificuldade em se conservar as produções digitais.

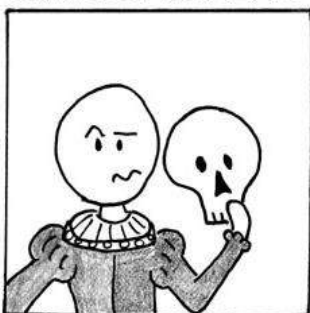
Além disso, Castro (2016) destaca que a circulação de tiras na internet consiste em um fenômeno complexo e interativo, visto que o usuário pode ter contato com elas de diversas maneiras e, posteriormente, pode se apropriar das mesmas e criar novos contextos e sentidos. Assim, o leitor se torna cada vez mais participante da obra, a ponto de interferir na criação da mesma. O pesquisador observa que mesmo nas tiras mais recentes, as narrativas continuam breves (contendo, normalmente, de 1 a 4 quadros) e apresentam finais inesperados. Ele nota, em seu trabalho, que muitos quadrinhistas usam tiras híbridas com imagens e fotografias, promovendo uma profusão intertextual, e que há a “presença de muitas tiras criadas num contexto de aproximação das esferas autor/leitor, levando a uma significativa pluralidade temática” (CASTRO, 2016, p. 166). Nesse sentido, os blogs utilizados pelos autores funcionam como uma espécie de diário online, onde a manifestação do outro não apenas é esperada, como estimulada. Segundo esse autor, o “diálogo com eventos cotidianos, notícias, vídeos e filmes é intenso, e muito comumente vira mote do humor” (CASTRO, 2016, p. 189). No caso de Mya Gosling, há um diálogo muito intenso com a literatura e, especialmente, com Shakespeare. A seguir, iremos verificar como a autora opera o diálogo entre a literatura e os quadrinhos e cria uma obra nova.

### **Shakespearean selfies**

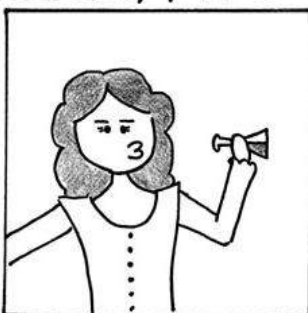
Publicadas entre novembro de 2013 e dezembro de 2016, as “Shakespearean Selfies” estão divididas em seis partes. Utilizam como base ou como cenário a interface do *Instagram* (lançado em 2010 pelos engenheiros de software, Kevin Systrom e Mike Krieger,), uma das redes sociais mais utilizadas hoje para a postagem e compartilhamento de fotos e de vídeos de curta duração pela facilidade e grande alcance de público. Nelas, Gosling concebe famosas personagens shakespearianas utilizando essa rede social, como se verifica na Figura 2.



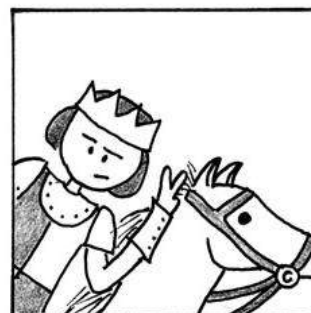
## SHAKESPEAREAN SELFIES, part 1



princeofden - Pic of me and my old jester @DeadYorick #graveyardselfie #depressing #tagforlikes



juliet1591 - gonna drink me some distilled liquor n pretend im dead so i can see my hubs!!! #seemslegit #totallygonnawork #duckface



richardiii - On my way to fight @TudorBoy at #Bosworth. #ridingselfie #ihopeidontcrash

©2014 Mya Gosling

www.goodticklebrain.com

Oh, if only they had had Instagram back in Shakespeare's day.


**Figura 2:** “Shakespearean Selfies”, parte 1.

**Fonte:** < <https://goodticklebrain.com/home/2013/11/11/shakespearean-selfies>>. Acesso em: 27/09/2017.

Hamlet, Julieta e Ricardo III são inseridos nesse contexto e procuram chamar a atenção dos outros usuários e conseguir curtidas (*likes*). Assim, tiram *selfies* (fotos de si mesmas), fazem *duckface*<sup>4</sup>, inserem filtros, fazem edições, corrigem a iluminação, acrescentam as mais diversas *hashtags*<sup>5</sup> para legendar suas fotos e abreviam as palavras para ganhar tempo, cometendo, por vezes, pequenos erros de digitação ou de ortografia, o que torna as postagens mais verossímeis. Hamlet faz uma careta ao lado da caveira de Yorick, remetendo a uma cena ícone do teatro universal e fazendo um comentário irônico sobre a finitude humana. Julieta revela seu plano para poder reencontrar Romeu, afirma que seu plano parece legítimo, que com certeza vai dar certo. Já Ricardo faz pose ao lado do seu cavalo, afirma que está a caminho da batalha e que espera não perder.

<sup>4</sup> A *duckface* é “uma expressão facial popular em poses de fotos que consiste em pressionar os lábios para deixá-los mais carnudos, e as maçãs do rosto e a mandíbula, mais definidas. Ela adquiriu esse nome porque lembra um bico de pato”. PRADO, A. *Descubra a origem da cara de pato*. Matéria publicada na Superinteressante no dia 31 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/descubra-a-origem-da-cara-de-pato/>>. Acesso em: 29/09/2017.

<sup>5</sup> *Hashtag* é uma “palavra-chave antecedida pela cerquilha (#) que as pessoas geralmente utilizam para identificar o tema do conteúdo que estão compartilhando nas Redes Sociais. A adesão delas se tornou popular no Twitter e se disseminou para as maiores mídias sociais da atualidade”. A hashtag vira um hiperlink e se torna indexável pelos mecanismos de buscas. DRUBSCKY, L. *Entenda o que é hashtag (#), para que elas servem e como utilizá-las*. Disponível em: <<https://marketingdeconteudo.com/o-que-e-hashtag/>>. Acesso em: 29/09/2017.



Outras personagens entram em cena nas próximas tiras, como: o Bottom (que faz um comentário sobre uma música da cantora Beyoncé ao se referir a sua transformação), a Volumnia (que faz uma selfie com Coriolanus ferido e se mostra orgulhosa do filho), o Petríquio (que coloca uma foto da sua lua de mel com Catarina e afirma que eles não começaram bem e que talvez tenha cometido um grande erro). Gosling é irônica em muitos momentos nas suas tiras, por exemplo, quando Romeu (ou veronaloverboy) utiliza a hashtag tbt<sup>6</sup> para lembrar do dia do seu casamento com Julieta e comenta que foi há apenas quatro dias, mas que pareceu toda uma vida. Ou, então, quando coloca Antônio fazendo uma pose (provocativa) para a câmera do seu celular, sem a camisa, mostrando os seus músculos<sup>7</sup>, com uma hashtag que afirma que não dá para culpar Shylock por querer um pedaço do seu corpo, em uma clara referência à dívida que este tem com o judeu por conta de um empréstimo realizado para Bassânio. Mais uma cena engraçada é a que mostra a rainha dos godos, Tamora, com a língua na boca e o garfo na mão, pronta para devorar a torta que Titus cozinhou para ela (a partir da carne de seus filhos, Demetrius e Chiron), com as inocentes hashtags: “#foodporn, #nofilter, #yummy”.

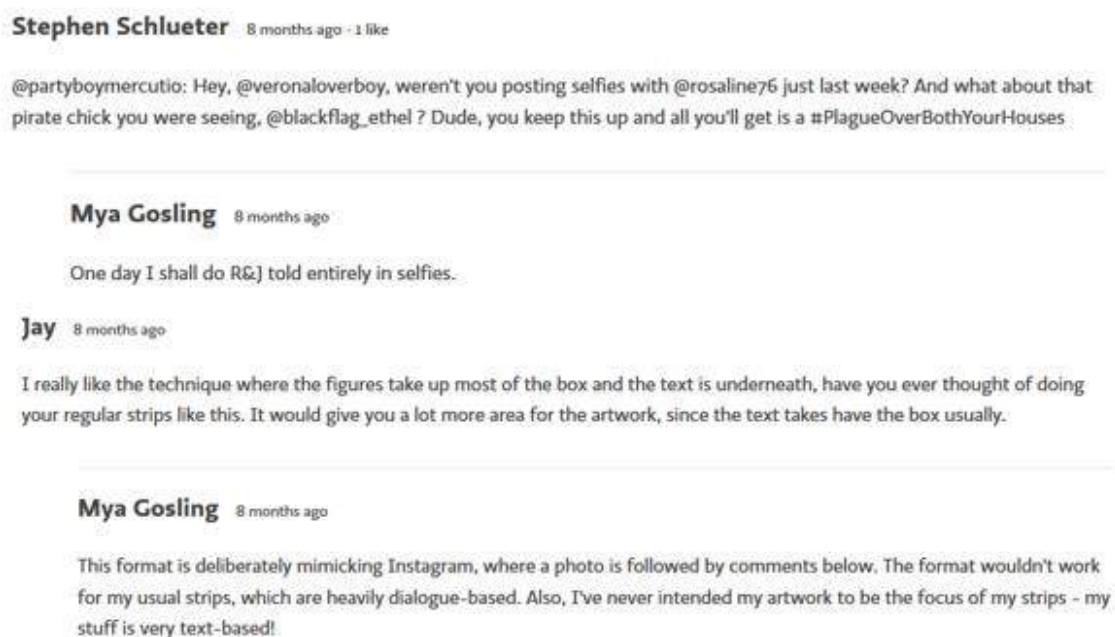
Gosling também insere versos famosos das peças shakespearianas, como “gouts of blood” que remete à cena da visão fatal da adaga/punhal presente no solilóquio de Macbeth (II.i, “And on thy blade and dudgeon gouts of blood,/ Which was not so before”) ou “sack and sugar”, de *Henrique IV parte I* (II.iv, dita por Falstaff, quando este lista seus próprios defeitos e os justifica: “If sack and sugar be a fault, God help the wicked”), para gerar humor através do intertexto.

---

<sup>6</sup> TBT significa Throwback Thursday. A “proposta da hashtag é publicar fotos antigas às quintas-feiras, sendo imagens que remetem a sentimentos nostálgicos e de saudades”. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/tbt/>>. Acesso em: 29/09/2017. Romeu também utiliza as hashtags yolo (you only live once), tgif (thank God it’s Friday), bae (before anyone else), couple goals (perfect couple), not shopped (que não foi photoshopada).

<sup>7</sup> Um dos comentários de seus leitores se refere justamente a essa cena. Como escreve Irena: “Falstaff is my all times favorite but it’s MerchantTony who killed me here...Just great!”. Ao que responde jocosamente Mya Gosling: “Who knew Antonio worked out so much?”. Disponível em: <<https://goodticklebrain.com/home/2014/3/26/shakespearean-selfies-part-2>>. Acesso em: 28/09/2017.

É interessante observar o diálogo que a autora estabelece com os leitores de seu *blog* quando abre espaço para comentários. A interação ocorre principalmente por meio das sugestões, críticas, propostas e opiniões que aparecem após cada *post*, como se nota na Figura 3.



**Figura 3:** Comentários dos leitores do *blog Good Tickle-Brain*.  
**Fonte:** <<https://goodticklebrain.com>>. Acesso em: 29/09/2017.

### Shakespearean autocorrects

Assim como as “Shakespearean Selfies”, as “Shakespearian Autocorrects” foram publicadas em seis partes, entre setembro de 2014 e novembro de 2016. Nelas, a quadrinista elabora situações cômicas presenciadas por personagens shakespearianas provenientes de desentendimentos gerados pelo autocorretor do *WhatsApp*. Como se pode observar na Figura 4, Gosling imagina a comunicação entre a terceira bruxa e Macbeth através de trocas de mensagens no celular. A autora atenta para os mínimos detalhes, como a rede utilizada pela bruxa, que leva o nome de Hécate, e recorre à própria interface do *WhatsApp* no primeiro quadro para que o leitor identifique com mais facilidade a rede social.

## Shakespearean Autocorrects, part 3

January 27, 2015

Time for some more Shakespearean autocorrects!



In playing around with my tablet to come up with material for this strip, I also generated the following quote:

For none of spam born shall havn Macbeth.


That's a keeper, too.

**Figura 4:** *Shakespearean Autocorrects*, parte 3.

**Fonte:** <<https://goodticklebrain.com/home/2015/1/6/shakespearean-autocorrects-part-3>>. Acesso em: 27/09/2017.

Estamos no primeiro ato da peça, antes mesmo de Macbeth cogitar a possibilidade do regicídio. A terceira bruxa está terminando de anunciar a profecia. O gatilho é gerado pela troca da palavra “king” (rei) por “kind” (gentil). Macbeth, ao invés de ser tentado com o trono, é instruído a ser generoso e infere que deve proceder como no “Random Act of Kindness”<sup>8</sup>, assar biscoitos para os guardas e se voluntariar para preparar a sopa na cozinha. Enquanto isso, no terceiro e último quadro, a bruxa lamenta com suas colegas afirmando que odeia a tecnologia. Gosling já havia concebido, em outra seção do seu site (intitulada *Shakespearean What-Ifs*), uma narrativa em que Macbeth optava por não tomar nenhuma atitude para acelerar a sua ascensão ao trono e o destino se acaba se encarregando de eliminar Duncan e qualquer outro oponente do protagonista fazendo com que ele se torne rei.

<sup>8</sup> O *Ato de Bondade Aleatório* surgiu quando a escritora Anne Herbert “escreveu, numa toalha de mesa de um restaurante, a seguinte frase: “Pratique atos de bondade aleatórios e atos de beleza sem sentido” (no original: “Practice random acts of kindness and senseless acts of beauty”). A frase ganhou o mundo e, ainda hoje, inspira pessoas a praticarem o bem “sem olharem a quem” e serem generosas, mesmo com desconhecidos. Deixar um café pago pra pessoa que está atrás de você na fila. Deixar uma mensagem positiva dentro de um livro que se devolve para a biblioteca. Elogiar a roupa de alguém que você não conhece”. Disponível em: <<http://uasf.com.br/2015/04/atos-de-bondade-aleatorios.html>>. Acesso em: 29/09/2017.



Além dessa cena, a cartunista também imagina Ricardo III pedindo uma casa (house e não um horse) por um reino a Catesby, que, na confusão, foi procurar uma casa de campo para o tirano. Ou, ainda, o fantasma do pai de Hamlet se comunicando com o filho e enfrentando dificuldades ao digitar as frases no teclado. Hamlet pai troca, por exemplo, “spirit” (espírito) por sprout (broto) e “murder” (assassinato) por “burger” (hambúrguer) e se justifica ao afirmar que “it’s hard to type while incorporeal”. Gosling inventa situações muito parecidas com as que seus leitores vivenciam e, por isso, gera interesse. Ela torna as personagens mais palpáveis, mais próximas, mais humanas e afasta do leitor a ideia de que aqueles seres imortalizados pela academia são intocáveis ou inatingíveis.

### **Considerações finais**

Buscamos um olhar crítico para compreender como, em “*Shakespearean Selfies*” e em “*Shakespearean Autocorrects*”, Mya Gosling se apropria da informação verbal literária, da linguagem do humor gráfico e dos processos de mediação, construindo uma releitura elaborada por uma narrativa de imagens sequenciadas no meio digital. Pudemos observar que o humor de Gosling tem em Shakespeare o motor propulsor da maioria das piadas. A quadrinista retrata diversas situações cotidianas em um contexto cômico, envolvendo os processos de interação com as mídias e os artefatos tecnológicos, como as redes sociais, *Instagram* e *WhatsApp* e seus usos e diferentes apropriações. A autora dialoga com os hábitos e costumes rotineiros das pessoas ao lidar com os universos midiáticos, problematizando e brincando com as questões culturais e os caminhos inusitados das interpretações e das produções de sentido. Ela tece ligações criativas entre vários textos, justapondo tempos e lugares, refletindo sobre os sentimentos e as necessidades humanas, as angústias e contradições não só a partir da literatura, mas das experiências vividas, acumulando e ressignificando repertórios. Sua proposta pede um leitor que participe ativamente da criação artística, através de comentários e sugestões, tornando-se coautor e conferindo um tom mais coletivo e dialógico ao trabalho. Os quadrinhos de Gosling atualizam a obra shakespeariana e podem servir como um meio de aproximação e de incentivo à leitura das peças do bardo inglês a novos públicos das redes sociais.

## Referências bibliográficas

CASTRO, Thiago Estevão Calixto. *Tiras cômicas online: mediação e interações na linguagem das tiras*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

GOSLING, Mya. *Good Tickle Brain: a mostly Shakespeare webcomic*. Disponível em: <<https://goodticklebrain.com/>>. Acesso em: 03/08/2017.

GOSLING, Mya. The Silly Side of Shakespeare. Artigo publicado em *Blogging Shakespeare* no dia 28 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<http://bloggingshakespeare.com/silly-side-shakespeare>>. Acesso em: 26/09/2017.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

RAMOS, Paulo. *Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras*. Campinas, SP: Zaratana Books, 2011.

ROKISON, Abigail. *Shakespeare for Young People: productions, versions and adaptations*. Bloomsbury Arden, 2013.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge, 2006.

## ESTUDO DE UMA ADAPTAÇÃO INFANTIL DE ROMEU E JULIETA

Tiago Marques Luiz (UFU)<sup>1</sup>

**Resumo:** Romeu e Julieta são considerados o arquétipo do amor juvenil. Shakespeare transitou em todas as pluralidades textuais possíveis, sendo lido, reescrito, interpretado e adaptado à todas as mídias, como a dança, a pintura, o cinema, o quadrinho, entre outros. Nesta proposta de comunicação, pretende-se fazer um estudo comparativo entre a peça trágica inglesa do casal de Verona e a sua adaptação cinematográfica para o público infanto-juvenil, pela Mauricio de Sousa Produções, de 1979. O enfoque deste trabalho é a cena do baile dos Capuletos, com ênfase no contraste entre a seriedade do texto-matriz e com a comicidade da adaptação, onde vemos uma nova roupagem da peça do bardo, levando em consideração que suas peças não eram destinadas ao público infanto-juvenil da Inglaterra Renascentista. Para Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), o próprio texto infantil materializa seu processo de escrita e produção, fazendo referência a outras obras, instaurando uma espécie de diálogo entre textos. E para as autoras, metalinguagem e intertextualidade “parecem aproximar a literatura infantil contemporânea de obras não-infantis, que encontram na metalinguagem a manifestação de sua modernidade” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 152). O processo de adaptação não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele gera uma cadeia de interpretações, identificações, intertextualidades, constituindo uma realização estética que envolve tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. Sabemos que a passagem do texto escrito para o cinema não está vinculada à fidelidade ao hipotexto, especialmente pelo fato de que a relação entre mídias distintas abre espaço para redefinições de sentido, deslocamentos, acréscimos, ausências. Como pontua Maria Aparecida Conti (2013), há “uma produção ininterrupta de identidade, marcada por mutações, ocorrendo em todas as situações, nos textos artísticos escritos e imagéticos, inclusive”. Dizemos isso pelo fato do filme trazer traços característicos do Brasil, como a trilha sonora que o compõe, como o samba, o rock, o forró, sendo a valsa um gênero musical estrangeiro que é trazida para o filme, além da gravação na cidade de Ouro Preto. Embora a Literatura infantil tenha seu espaço consolidado, o fato de ser uma literatura recente “pode aumentar equívocos de artistas e teóricos, na sua produção e análise, mas não a invalida” (CUNHA, 1983, p. 22). Com a importância de Shakespeare para o teatro, também é necessário que as crianças tenham o contato com a obra do autor, ainda na infância, mesmo que os assuntos tratados por ele sejam considerados tabus entre os adultos.


**Palavras-chave:** Comicidade. Literatura Infanto-Juvenil. Intermidialidade. Tragédia Inglesa.

### Considerações iniciais

Quando se fala em adaptação cinematográfica, é recorrente o discurso que compara o filme às fontes originais. Quem insiste nessa comparação, no entanto, não se dá conta de que está lidando com suportes diferentes, cujo processo de avaliação segue critérios específicos. A gama recorrente de obras literárias adaptadas para o cinema, desde a sua

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras Português/Inglês (UFGD), Mestre em Estudos da Tradução (UFSC). Doutorando em Estudos Literários (UFU). Contato: [markx2006@gmail.com](mailto:markx2006@gmail.com).



constituição até os dias atuais, incita-nos a focalizar a questão da similaridade entre as duas linguagens, ressaltando os diferentes processos de transposição, tais como a intertextualidade, a adaptação e a tradução intersemiótica.


Quando pensamos em adaptação, automaticamente ocorre-nos a transposição do romance para o cinema, sem considerar que adaptação abrange outras linguagens, como as histórias em quadrinhos, o romance gráfico, a dança, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música. Este trabalho se concentra no estudo de uma adaptação da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, para o público infanto-juvenil. A adaptação se intitula *Mônica e Cebolinha no Mundo de romeu e Julieta*, que é uma adaptação da versão em quadrinhos para o cinema, cujo enfoque é a cena do baile dos Capuletos.

A possível contribuição deste trabalho é mostrar e afirmar que Shakespeare e outros leitores canônicos podem ser adaptados e lidos para o público infanto-juvenil, justamente porque a formação do leitor literário inicia na idade infantil. Além disso, como apontam Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), o texto infantil sofreu um adensamento “enquanto discurso literário, o que lhe abre a possibilidade de auto-referenciar-se, quer incluindo procedimentos metalingüísticos, quer recorrendo à intertextualidade” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 152). Embora a história de *Romeu e Julieta* seja muito conhecida do leitor inglês e do leitor brasileiro, inquieta nesta pesquisa o porquê de subverter uma peça categorizada como tragédia para uma paródia, além, é claro, de tocar num autor canonizado como o Bardo. Conforme eu havia salientado na minha dissertação (LUIZ, 2013, p. 25), existem dois tipos de adaptação: um que segue à risca o texto-fonte e outro que pretende recriar o texto, mas sem deixar a matriz de lado.

Quando se trata de um autor como William Shakespeare, estamos lidando não apenas com um texto canônico, mas também com sua relevância no mundo da encenação teatral. Como diria Hamlet à trupe que chega à Dinamarca: “Adaptem a ação à palavra, a palavra à ação” (HALLIDAY, 1990, p. 94). Além disso, Shakespeare é simultaneamente teatral e cinematográfico, justamente porque seu texto se caracteriza “pela rapidez de sua narrativa, contundência dramática e poder de condensação” (RAMOS, 2003, p. 17).

### **Algumas considerações sobre a adaptação: o enlace entre cinema e teatro**






O processo de adaptação não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele gera uma cadeia de interpretações, identificações, intertextualidades, constituindo uma realização estética que envolve tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. Sabemos que a passagem do texto escrito para o cinema não está vinculada à fidelidade ao hipotexto, especialmente pelo fato de que a relação entre mídias distintas abre espaço para redefinições de sentido, deslocamentos, acréscimos, ausências.

João Batista Brito adverte que para fazer um trabalho sério, o diretor deve usar de muita criatividade na adaptação das longas falas das peças de Shakespeare, que eram necessárias para suprir a ausência de recursos plásticos, visuais e cênicos no teatro elisabetano. O dramaturgo daquela época precisava convencer os espectadores e como “convencê-los, digamos, da beleza de uma mulher (por sinal, interpretada sempre por homens), se não fosse através de palavras, palavras, palavras” (BRITO, 2006, p. 15). O modo como o verbal será transposto para o sincrético é a tarefa de quem se propõe adaptar qualquer texto, tanto mais difícil quando se trata de um texto de Shakespeare.

Ademais, o diretor deve estar ciente de que está fazendo cinema “e não teatro, e que compete com as famosas encenações da peça, [...] e principalmente, com a riqueza verbal do texto original que, em si mesmo, existe como poesia” (BRITO, 2006, p. 16). Nesta transposição textual intermediária, é possível perceber diferenças de diálogos, omissão ou inclusão de personagens, troca de cenários, deslocamentos culturais e temporais de personagens, ambientações distintas, além da exploração de recursos cinematográficos através da remodelagem com o uso de imagem, permitindo às múltiplas formas de arte (teatro, literatura, música e cinema) dialogarem entre si mantendo, contudo, algumas autenticidades, pois a nova versão não substitui a originária, apenas a modifica, descortinando uma nova história que perpetua o texto-fonte e lhe dá uma sobrevida.

Henri Agel (1982) cita a observação de Guido Aristarco a respeito de como deve ser a composição do espetáculo cinematográfico: “Uma trama cuidadosamente ajustada e em que sejam claramente indicadas as diretrizes da ação, as características essenciais dos personagens e, enfim, expostos os processos da ação, seu enredo, seu desfecho” (ARISTARCO apud AGEL, 1982, p. 90). Embora a Literatura infantil tenha seu espaço consolidado, o fato de ser uma literatura recente “pode aumentar equívocos de artistas e teóricos, na sua produção e análise, mas não a invalida” (CUNHA, 1983, p. 22). Com a



importância de Shakespeare para o teatro, e embora suas peças não estejam destinadas a este tipo de público, faz-se ressaltar a importância da criança e do adolescente ter o contato com a obra do autor, seja por inúmeras adaptações literárias, ou até mesmo na tela do cinema, por mais que assuntos tabus sejam discutidos entre os adultos.


Em nosso objeto de pesquisa, há um intertexto dos seus personagens, pois trazem consigo a personalidade exposta nos outros quadrinhos da *Turma da Mônica* escritos por Mauricio de Sousa. Como o próprio título da obra cinematográfica alude, *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, entende-se que as personagens irão representar a obra shakespeariana à moda da Mônica e sua turma.

Para o crítico italiano Ítalo Calvino, as leituras na juventude são pouco proveitosas devido à impaciência do leitor, à sua facilidade de distração, como também fatores como falta de incentivo por falta de familiares, do ambiente escolar, como também a falta de concentração. Entretanto, tais leituras soam como positivamente formativas, no sentido de que propõem modelos para experiências futuras, “esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude” (CALVINO, 1993, p. 10). Como contraparte, as leituras nos induzem aos mencionados esquemas de classificação e juízo de valores, contudo, é no dinamismo da leitura que a criança e o adolescente desenvolverão seu senso crítico.

### **Teatro infantil e Shakespeare**

A respeito da adaptação teatral para criança e adolescente, Maria Antonieta Antunes Cunha (1983) constata duas modalidades a serem analisadas: o teatro representado por adultos destinados às crianças e adolescentes, e o teatro representado pelos próprios adolescentes e crianças (cf. CUNHA, 1983, p. 108). Além das referidas modalidades, Cunha nos diz que o teatro tem seu efeito de forma positiva sobre o campo afetivo, ativo e cognitivo da criança, retomando a observação de Bárbara Vasconcellos: “aperfeiçoa a leitura, corrige a pronúncia, desenvolve a memória, estimula o senso crítico e artístico” (CUNHA, 1983, p. 108).

Dentro da peça teatral, devem-se levar em conta os seguintes elementos: a estrutura da peça, a articulação dos atos, as cenas principais e caracterização dos personagens. O




teatro infantil de qualidade pode ser um elemento, de acordo com Bárbara Heliodora, educador em mais de um sentido, como também deve desenvolver “tanto a capacidade de concentração da criança – pois, se não se concentrar no que acontece no palco, não pode entender o que está vendo ou ouvindo – como servir como instrumento de cultura, seja por meio do texto, seja por elementos visuais e auditivos” (HELIODORA, 2007, p. 192).

Como expõe Bárbara Heliodora (2007), a “temática adequada, linguagem simples e acessível e aproveitamento dessa coisa maravilhosa que é a imaginação da criança” devem reger o processo do teatro infantil (HELIODORA, 2007, p. 193). As crianças podem ser despertadas para o interesse por Shakespeare, para sua própria formação como frequentadores de teatro, e para as possibilidades de conhecer, futuramente, os textos literários por trás das cenas vistas no palco.

Com isso, a adaptação enquanto um movimento estético de transformação de um gênero para o outro, ou melhor dizendo, de uma mídia para a outra, não implica – em certo grau – em destruir o monumento, mas sim em recriá-lo, em contextos e objetivos específicos do agente e do público. Além do mais, vê-se na academia uma hesitação ou preconceito quando se trata de estudar Literatura Infanto-Juvenil, como se fosse algo inútil e que não rende (no duplo sentido da palavra) pesquisas frutíferas. Sobre a questão da inutilidade, trazemos Nuccio Ordine que nos diz o seguinte:

Nesse contexto brutal, a utilidade dos saberes inúteis contrapõe-se radicalmente à utilidade dominante que, em nome de um interesse exclusivamente econômico, está progressivamente matando a memória do passado, as disciplinas humanísticas, as línguas clássicas, a educação, a livre pesquisa, a fantasia, a arte, o pensamento crítico e o horizonte civil que deveria inspirar toda atividade humana (ORDINE, 2016, p. 12).

E com relação ao humor, esta linguagem se adequará ao universo correspondente do público em questão, como também irá trazer aquela obra-prima numa linguagem que seja de fácil acesso e compreensão, não desmerecendo a “essência” do que é um texto shakespeariano. Como o texto shakespeariano é carregado de trocadilhos, muitas vezes com conotações sexuais, o texto destinado ao público infanto-juvenil consistirá em possíveis trocadilhos que façam parte do universo infantil, de modo bastante simplificado, para que a criança e o adolescente possam desfrutar desta nova forma de contato com o texto dramático.




Vemos também que a linguagem infantil deverá ser simples, o que não implica – em certo grau – em destruir o monumento, mas sim em recriá-lo, em contextos e objetivos específicos do agente e do público. Para Barbara Vasconcellos, no que diz respeito a obra de arte como um todo, não há uma relação de antagonismos, e se a obra é considerada boa, o único benefício é de que “tudo se harmoniza e se ilumina: o poético, que caracteriza a obra de arte, realiza sua plenitude” (VASCONCELLOS, 1975, p. 11).

### **A obra cinematográfica: Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta**

A partir da noção genettiana, definimos o texto shakespeariano como um hipotexto (o texto de partida) e o texto cinematográfico, um hipertexto (texto de chegada). Para que a adaptação ocorra, é necessário que o diretor-adaptador tenha conhecimento e leitura da obra a ser adaptada, como também o conhecimento de versões da mesma obra, a criatividade em relação às técnicas do cinema, como também bagagem cultural, tanto da língua-fonte como da língua-alvo.

A obra em questão consiste em uma tragédia subvertida em comédia, com a transposição do texto teatral para outro tipo de texto – a mescla do cinema com o teatro. Além da referida subversão do gênero, constatamos também uma inversão de vozes, ou seja, a voz shakespeariana é o objeto de ação – a narrativa de Romeu e Julieta – enquanto a voz de Mauricio de Sousa concretiza esse processo de inversão – narrativa da Turma de Mônica –, uma vez que “não se trata de anular uma pela outra, mas de mantê-las vivas simultaneamente no mesmo espaço narrativo, no diálogo conflitante e tenso dos contrastes” (PALO; OLIVEIRA, 2006, p. 55).

Portanto, a paródia – entendida aqui como fenômeno de transformação do sério em cômico –, irá se configurar como um paralelo entre dois textos – o texto-matriz e o texto-parodiado –, e através desta faceta intertextual, o escritor desconstrói certas peculiaridades do texto do autor, sem desvencilhar-se da identidade do texto fonte. Desta forma, a paródia vai repetir – em seu interim – as formas e os conteúdos de um texto-matriz, propondo novas transformações, como alterar o teor comunicativo, a tonalidade do texto e também alguns aspectos estilísticos (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012, p. 136-137), e quanto mais próxima ela estiver do original, mais reconhecida ela será.



Gérard Genette (2010) acrescenta que mesclar o novo com o velho resulta num bom proveito “de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos originalmente “fabricados”: uma função nova se mistura a uma estrutura antiga, e a dissonância entre os dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto” (GENETTE, 2010, p. 144). Percebe-se desta forma que esta mescla tem papel relevante na criação do hipertexto, ou seja, ao adaptarmos um hipotexto para hipertexto, este hipertexto se configura num novo hipotexto, cuja materialidade dialogará com novas formas de ajuste e inserção, modificando ou aprofundando os significados do novo hipertexto.


### **Análise**

No texto original (Ato I, Cenas IV e V), Romeu tem um mal presságio – algo já enunciado pelo Prólogo. No decorrer da narrativa, vemos que o jovem o Montéquio sofre por causa de Rosalina. Mercúcio, seu melhor amigo, faz piada sobre a figura do amor, se valendo de trocadilhos. Dentro do baile, Romeu é reconhecido por Teobaldo, primo de Julieta, e, através deste reconhecimento, inicia uma discussão sobre a honra das famílias, porém o senhor Capuleto apazigua os ânimos. Após a calmaria, Romeu e Julieta se esbarram e se apaixonam, realçando o que o Prólogo havia enunciado.

Na adaptação cinematográfica, ocorre um processo inverso: ao chegar no espaço do baile, ele usa um discurso de malandro: “Esse baile deve estar cheio de gatinhas”, e esbarra em Julieta e não pede desculpas. Quando Julieta cai no chão, novamente Romeu reforça sua conduta de malandro: “Opa!! O que é isso, já começou a sessão desmaio?”.

Julieta, por sua vez, é muito irônica com o jovem que encontra: “Ah, que gracinha! Muito gracioso!”. E quando ela dá a sua mão para que ele a levante, Romeu faz um à parte com o espectador: “Essa eu já ganhei”. Ele tenta levantá-la, porém sem sucesso, e faz um outro à parte com o espectador: “Se ela não sabe, eu sei. Deve ser por causa dos dentes”, trazendo ao seu espectador passagens da narrativa dos quadrinhos em que o próprio Cebolinha provoca a Mônica por ela ser “baixinha, gorducha e dentuça”, desencadeando a ira da jovem, porém, antes que ela tomasse alguma iniciativa, Romeu suaviza a situação dizendo que foi por causa da sua emoção.

No decorrer dessa cena, vemos que o Romeu Montéquio Cebolinha sempre quebra as expectativas da Julieta Monicapuleto; enquanto ela espera um cortejo por parte do



jovem, que a seduz com um discurso à moda de Don Juan, ele simplesmente não a corresponde, deixando-a brava, novamente ressaltando o intertexto das narrativas dos quadrinhos.


No final da cena do baile, quem o reconhece como Montéquio é a Ama Gali, porém há uma breve exaltação de ânimos por parte de Julieta Monicapuleto e a Ama Gali, mas nada que possa comprometer a narrativa cinematográfica. Portanto, configura-se uma inversão de vozes nesse dialogismo entre o texto shakespeariano e o texto cinematográfico: temos a voz shakespeariana, que é o objeto de ação – a narrativa de Romeu e Julieta – enquanto a voz de Mauricio de Sousa concretiza esse processo de inversão – narrativa da Turma de Mônica –, uma vez que “não se trata de anular uma pela outra, mas de mantê-las vivas simultaneamente no mesmo espaço narrativo, no diálogo conflitante e tenso dos contrastes” (PALO; OLIVEIRA, 2006, p. 55).

### **Considerações Finais**

Marcel Silva observa a tomada de decisões e escolhas para a tarefa da adaptação, uma vez que estas escolhas irão implicar no modo como “os produtos são recriados em meios diferentes: o sucesso de uma obra impulsiona sua adaptação, que impulsiona outra e outra, e assim sucessivamente” (SILVA, 2013, p. 325). É veemente o quanto surgem muitas adaptações das peças de Shakespeare, enquanto que no mundo cinematográfico há adaptações que são sucessos de bilheteria, e outras nem tanto.

O presente trabalho propôs um breve estudo comparativo entre a peça trágica inglesa do casal de Verona e a sua adaptação cinematográfica para o público infanto-juvenil, feita pela Mauricio de Sousa Produções em 1979, com enfoque na cena do baile dos Capuletos. Portanto, além do processo entre o texto-matriz e o texto adaptado, concentramos nossa análise no contraste entre a seriedade do texto-matriz e com a comicidade da adaptação, onde vemos uma nova roupagem da peça do bardo, levando em consideração que suas peças não eram destinadas ao público infanto-juvenil da Inglaterra Renascentista.

Desta forma, vemos que o texto de Shakespeare está presente em muitas pluralidades textuais, sendo lido, reescrito, interpretado e adaptado à todas as mídias,



como a dança, a pintura, o cinema, o quadrinho, entre outros, realçando justamente uma nova identidade desta matéria textual, que é o seu texto dramático.

Embora a Literatura infantil tenha seu espaço consolidado, o fato de ser uma literatura recente “pode aumentar equívocos de artistas e teóricos, na sua produção e análise, mas não a invalida” (CUNHA, 1983, p. 22).

Sejam os textos de Shakespeare ou qualquer outro autor canônico, é importante frisar que a avaliação de uma adaptação deve levar em conta a criatividade e o esforço dos produtores em reinserir tópicos principais da matriz “em condições diferentes, específicas do meio adaptante” (SILVA, 2013, p. 43).

No tocante à transposição de humor, cada adaptador trará a sua bagagem de leitura, que é muito diferente da do leitor. Sobre as passagens cômicas em geral da peça shakespeariana, algumas foram compensadas, outras foram transpostas, levando em consideração o teor cômico da cena.

Shakespeare era um gênio do riso e do manejo da linguagem, e a adaptação em questão, por lidar com um público completamente diferente, tentou captar esse espírito cômico de um texto categorizado como tragédia, e muitas vezes, devido à sobrecarga densa da narrativa, a passagem cômica acaba sendo esquecida ou simplificada.

Reconhece-se que houve ousadia e certa criatividade por parte da equipe MSP em querer divertir o seu público – a criança e o adolescente. Desta forma, concorda-se que o ator/intérprete tem como função principal “representar bem os textos que lhe são destinados” (FILHO, 2013, p. 15), e apesar do texto fornecer ao ator os indícios de comicidade, na hora dos ensaios e na performance, o riso vai depender exclusivamente do ator.

Uma vez que o humor está vinculado a questões linguísticas, culturais e sociais, tanto o tradutor, o ator, e o humorista devem tomar conhecimento desta figura de linguagem – trocadilho – tão presente na época renascentista e que é tão ressonante na nossa contemporaneidade, para que estes profissionais das Letras e das Artes saibam usufruir em suas produções artísticas.

### **Referências bibliográficas**

AGEL, Henri. *Estética do Cinema*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

AMÂNCIO, José.; MARIANO, Beto. *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*. [Filme-vídeo]. Produção de Maurício de Sousa, direção de José Amâncio. São Paulo, Maurício de Souza Produções Cinematográficas, 1979. 1 cassete VHS/NTSC, 43 min. color. son.

BRAGA, Cláudia. (Org.). *Bárbara Heliodora: Escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRITO, João Batista. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos. **Literatura Infantil: Estudos**. São Paulo: Editora Lotus, 1975

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: Teoria e Prática*. São Paulo: Ática, 1983.

FILHO, Egídio Bento. *O riso e suas técnicas no teatro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de excertos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

KOCH, Ingedore; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: Diálogos Possíveis*. 3 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2012.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

LUIZ, Tiago Marques. “Cava a Cova!”: *Descrivendo o humor da cena dos coveiros de Hamlet em duas traduções brasileiras*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). 2013. 132 f. Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

ORIDINE, Nuccio. *A utilidade do inútil: um manifesto*. Tradução de Luiz Carlos Bombassaro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. *Literatura Infantil: Voz de criança*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

RAMOS, Luís Fernando. *Introdução*. In: KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2013.



## RABELAIS: ALFREDO GALLIS E OS SUBGÊNEROS PORNOGRÁFICOS NA BELLE ÉPOQUE

Aline Cristina Moreira Duarte (FFP/UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Uma marca da modernização cultural da Belle Époque brasileira foi a popularização da leitura. Entre os livros populares, aqueles que se voltavam para a temática sexual chamavam bastante atenção do público. Um dos pornógrafos mais conhecidos do período foi Rabelais, pseudônimo do escritor português Joaquim Alfredo Gallis (1859-1910). Neste trabalho, vamos conhecer a trajetória de Rabelais e estudar seu *best-seller*, *Volúpias: 14 contos galantes* (1886). A leitura desse livro nos revela as principais marcas da tradição pornográfica, como o anticlericalismo e o voyeurismo, e nos fornece um panorama das preferências dos leitores de obras licenciosas.


**Palavras-chave:** Belle Époque; Literatura pornográfica; Alfredo Gallis; *Volúpias*; Abralic

Em finais do século XIX, os livros populares ganharam bastante visibilidade na cena literária carioca, e aqueles que se voltavam para a temática sexual eram os mais procurados. Num espaço urbano que se modernizava cultural e tecnologicamente, o consumo literário, que desde o advento do folhetim já havia se modificado, tornava-se cada vez mais diversificado. Seja na literatura produzida a partir de 1880, ou nos anúncios das livrarias que traziam amostras de obras libertinas do século XVIII, viu-se um crescimento expressivo no interesse do público e dos livreiros pela literatura licenciosa.

Os livros licenciosos ganharam especial atenção dos leitores cariocas com narrativas que evidenciavam o corpo e o desejo sexual (EL FAR, 2004). Às vezes chamados de “leituras para homens”, “romances só para homens”, entre outros nomes sugestivos, esses livros eram destinados exclusivamente para o público masculino, revelando que os novos ares de modernização aceitavam apenas até certo ponto a popularidade dos livros pornográficos e não impediam a censura. Vale ressaltar que essa proibição não era jurídica, uma vez que a censura tinha fundamentos apenas na moralidade cristã burguesa. Não havia leis específicas que proibissem a produção, a venda ou a leitura de obras pornográficas, mas o Código Penal de 1890 previa pena de prisão de 1 a 6 meses para aqueles que cometessem “atos de ultraje ao pudor público” (MENDES, 2016).

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras – Português/Literatura (UVA), Especialista em Estudos Literários (FFP/UERJ), Mestranda em Estudos Literários (FFP/UERJ). Contato: [aline.c.moreira@outlook.com.br](mailto:aline.c.moreira@outlook.com.br)



Embora houvesse uma tentativa de difamar esses livros e seus autores, a literatura pornográfica se tornou um fenômeno de vendas. Na *Gazeta de Notícias*<sup>2</sup>, era possível encontrar a “Bibliotheca do Solteirão”, coluna em que eram apresentados os livros licenciosos mais procurados na prestigiada livraria Laemmert, da rua do Ouvidor. Outro jornal de grande circulação, o *Cidade do Rio*<sup>3</sup>, anunciava a lista de “leitura para homens” da livraria Cruz Coutinho, destacando títulos que remetiam ao século XVIII e também as obras contemporâneas mais cobiçadas.

As listas de livros oferecidos nesses anúncios nos servem como um panorama dos temas preferidos dos leitores de livros pornográficos na Belle Époque carioca. De acordo com Mendes, “uma autêntica coleção licenciosa abrigava pelo menos quatro tipos de livro” (2016, p. 176). No primeiro tipo, estão os romances libertinos franceses e ingleses do século XVIII que circulavam traduzidos e no original, como o anônimo *Thereza Philosopha* e *Fanny Hill*, do inglês John Cleland (1709-1789), ambos publicados em 1748. A pornografia anticlerical portuguesa e francesa, publicada ao longo dos séculos XVIII e XIX, é o segundo tipo, tendo como principais representantes a *Martinhada* (séc. XVIII), poema épico-obsceno português de Caetano José da Silva Souto-Maior (1694-1739), conhecido como o “Camões do Rocio”, e *Serões do convento* (c.1850), de um tal pseudônimo M.L. O terceiro tipo de livro licencioso engloba romances naturalistas franceses, portugueses, e brasileiros contemporâneos, como *Nana* (1880), de Émile Zola (1840-1902); *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queiros (1845-1900); e *O aborto* (1893), do brasileiro Figueiredo Pimentel (1869-1914); os livros desse terceiro tipo são exemplos do consumo pornográfico da literatura naturalista. O quarto e último tipo é composto pela ficção pornográfica contemporânea portuguesa e brasileira, em que se destacavam as obras de Rabelais, que eram “a vanguarda da literatura pornográfica em língua portuguesa” (ibid, p. 177).

O nome nos remete a François Rabelais, escritor renascentista francês famoso por suas obras regadas de uma “carnalidade triunfante”, como nos aponta Bakhtin (1987). Mas, para os leitores do final do século XIX, Rabelais era o pseudônimo mais conhecido do escritor português Joaquim Alfredo Gallis (1859-1910), que publicou vários volumes de contos picantes que faziam muito sucesso no circuito editorial luso-brasileiro da Belle

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>.

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>.

Época. As obras de Rabelais, eram, no Brasil, sinônimo do que havia de mais moderno e arrojado nesse gênero, destacando-se entre as mais procuradas pelo público.

Figura 1 - Joaquim Alfredo Gallis (1859-1910)



Fonte: Site Vinculados ao Barreiro (<http://www.vinculadosaobarreiro.com>)

Renomado jornalista da cena intelectual portuguesa e famoso romancista de filiação naturalista, Gallis manchou sua carreira ao aderir à moda da literatura pornográfica que, naquele período, era uma excelente fonte de renda para os escritores (VENTURA, 2011). A desaprovação recebida ainda em vida ecoa na modesta fortuna crítica que hoje podemos encontrar sobre o autor. Seu nome está ausente dos principais manuais de literatura, e seus livros são mais facilmente encontrados em sebos e alfarrabistas do que em grandes bibliotecas.

Para Santana (2004), Gallis merece nota não pela qualidade literária de seus textos, que, para ela, não existe, mas pela falta de concorrência em língua portuguesa, uma vez que o monopólio do mercado de livros pornográficos era francês. Contudo, pesquisas recentes, como a de Mendes (2016), revelam que muitos autores de diversas filiações estéticas no circuito literário luso-brasileiro aderiram à moda da literatura pornográfica.

E foram as teses científico-literárias do naturalismo, ao tomarem a carnalidade como um de seus principais objetos de estudo, que forneceram um terreno fértil para o consumo da literatura licenciosa. Alfredo Gallis, cuja formação era naturalista, foi um desses autores que exploraram o sexo como uma patologia social. O ato sexual explícito não era pré-requisito para que uma obra fosse considerada pornográfica, e o público leitor escolhia os trechos mais sugestivos.

Por outro lado, Gallis também escrevia livros que, mesmo para os padrões atuais, podem ser considerados pornográficos, uma vez que traziam o sexo como tema principal. E é este Alfredo Gallis que vemos imortalizado pelos jornais brasileiros. De acordo com a pesquisa realizada até o momento, parece-nos que, em Portugal, apenas a vida pública e jornalística do autor era apreciada, ao passo que, no Brasil, possuía grande fama como pornógrafo.


Figura 2 – “Obras de Rabelais”

**Obras de Rabelais**  
(Alfredo Gallis)  
**A 35000 o volume**

Amorosas — 1 volume de contos elegantes.  
Aphrodisiacas — 1 volume de contos que não desmerecem o título do livro.  
A Devassidão de Pompeia — descrição galante e romântica dos costumes pompeianos feita na sua scintillante nudez.  
Diabruras de Cupido — 1 volume de contos galantes.  
Lascivas — 1 volume de contos livres.  
Libertinas — 1 volume com 10 contos de educação . . .  
Lubricas — 1 volume de contos picantes.  
Luxurias para rir — 1 volume com 12 contos alegres e estimulantes.  
Noites de Venus — 1 volume de contos galantes.  
Regras do amor — conselhos íntimos e prescrições para a carne.  
Selvagens do occidente — 1 volume espirituoso que se lê com encanto.  
Sensuaes — 1 volume com 10 contos eróticos.  
O sensualismo na antiga Grecia.  
Voluptuosidades romanas — narrativa curiosa das orgias, da devassidão e da libertinagem de toda a espécie que tripudiou na antiga Roma dos Cesares.

**A' venda na**  
**Livraria Universal**  
DE  
**CARLOS ECHENIQUE**  
Porto Alegre  
258—Rua dos Andradas—260

Fonte: *A Federação*, Porto Alegre, 20 mai. 1913, p. 2 (<<http://memoria.bn.br/>>).



Segundo El Far (2004), muitas livrarias possuíam uma categoria especial para as “Obras de Rabelais”, e isso é apenas um dos indícios da popularidade do escritor no Brasil. Produzidas em formato de brochuras de baixo custo, essas obras eram sempre vendidas a preços populares e, algumas vezes, em versão ilustrada, cativando ainda mais o interesse dos leitores.

No anúncio das “Obras de Rabelais” à venda na Livraria Universal, de Porto Alegre, ficam evidentes duas coisas: primeiro, a fama do Rabelais português não se restringia à Capital; segundo, nota-se a importância da vasta produção de Gallis, uma vez que abrange todos os temas caros à tradição pornográfica dos séculos XVIII e XIX, conforme as categorias citadas anteriormente.

Dentre as obras de Rabelais, *Volúpias: 14 contos galantes* é um de seus *best-sellers* no Brasil. Provável obra de estreia do autor, teve, no mínimo, três edições, sendo as duas primeiras de 1886 e 1893, respectivamente, publicadas em São Paulo pela Livraria Teixeira. A terceira edição, de 1906, foi publicada no Porto, pela Tipografia Empresa Literária. A primeira edição do livro não trazia o nome do autor ou do editor, marca de uma clandestinidade bastante comum na tradição pornográfica. A partir da segunda edição, os nomes passam a ser assumidos na folha de rosto (MENDES, 2016). Através dos anúncios dos jornais, sabemos que era de conhecimento comum que Rabelais era um dos pseudônimos de Alfredo Gallis. Nossa hipótese é que o uso dos pseudônimos era uma forma de o autor assumir facetas distintas dependendo do teor de suas narrativas. O fato de as obras naturalistas, consideradas relativamente mais sérias, terem sido publicadas sem o uso de um codinome apoia essa teoria.

Como em todas as obras de gallisianas estudadas até agora, *Volúpias* apresenta um próêmio em que Rabelais apresenta a tese que norteia o livro. De acordo com Santana, os prefácios de Gallis, por si só, merecem “um estudo sociológico, pelo diálogo que estabelecem com a cultura moral dominante” (2004, p. 241). Para este trabalho, utilizamos a terceira edição de *Volúpias*, de 1906 que também apresenta os próêmios das duas primeiras edições. No prefácio de edição de 1886, Rabelais dá ao leitor as seguintes sugestões:

Pôr de parte a critica e a austeridade como coisas feias que para aqui não servem.

Accender um charuto de puro tabaco havano e beber um calix de *curação*;

Estar só em casa ou em companhia amena onde a camisa de rendas e as ligas de seda azues celestes o acompanhem a leitura;

Conservar o chambre largo para o que der e vier;

Acceitar um sincero aperto de mão d'este desiludido sujeito que se confessa seu dedicado amigo e obrigado. (RABELAIS, 1906, p. 9).


O prefácio da edição de 1893 apresenta certo tom saudosista, pois “As *Volúpias* são para mim a grata recordação d’uma mocidade de rapaz, agitada, entre rendas e perfumes, caricias e doces protestos de amor” (RABELAIS, 1906, p. 12). O tom nostálgico permanece no prefácio da terceira edição, no qual o autor diz serem os contos um “documento vivo d’esta mocidade e o primeiro vagido da minha vida litteraria” (RABELAIS, 1906, p. 15). Mendes ressalta a importância desses proêmios, pois, “ao contrário dos outros autores licenciosos estudados até aqui, Rabelais assumia que os contos eram literatura pornográfica” e funcionavam como um convite aos prazeres físicos indicados pelo conteúdo sexual das narrativas e pelo uso do tabaco e do álcool conforme a recomendação do prefácio da primeira edição (2016, p. 187).

Os 14 contos que compõem o livro podem ser divididos em subgêneros que exemplificam os principais temas da literatura pornográfica consumida naqueles anos.

A temática anticlerical é bastante presente, e o conto de abertura trata sobre isso. Em “O divino esposo”, vemos os desejos voluptuosos e místicos de Teresa de Jesus no mosteiro de Ávila, em que o orgasmo se equipara ao gozo celestial. Seguindo a mesma linha, o conto “Luiza” retrata a relação homoafetiva entre a madre de um convento e uma jovem noviça que morre de algum mal desconhecido causado por seus orgasmos intensos.

O conto “Ligurino” traz a fantasia da sexualidade desregrada dos antigos, na figura do poeta Horácio que, já velho, apaixona-se por um jovem de características andróginas. Essa temática foi explorada por Rabelais em outras obras, como *Sensualismo na Antiga Grecia* (1894), *A devassidão de Pompeia* (1909) e *Voluptuosidades romanas*.

Já “Noite de núpcias” possui um caráter bem peculiar. Ao retratar a primeira noite de dois jovens, o conto funciona como um manual de “filosofia prática”, que ensina o que se deve fazer antes, durante e depois do ato sexual. Esse tema também foi abordado em outros livros que foram assinados pela Condessa de Til, outro pseudônimo conhecido de Alfredo Gallis. Entre os títulos dessa temática estavam *O que os noivos não devem*



*ignorar e O que as noivas devem saber!* Eram uma espécie de manual de autoajuda destinado principalmente às mulheres (SANTANA, 2004).


Outra característica notável é a construção de personagens femininas que, através do sexo, executam uma espécie de abolição das hierarquias sociais. Os títulos dos contos, quase sempre o nome de uma mulher, funcionavam como uma espécie de chamariz. É o caso de “Modesta” e “Eva”. São mulheres donas de sua própria sexualidade, normalmente viúvas. “Susana”, embora casada, justifica seu adultério nas qualidades patéticas de seu marido velho e gordo.

É possível perceber que Alfredo Gallis era, sem dúvida, um conhecedor da tradição pornográfica que o precedeu, principalmente no que diz respeito à literatura libertina. “Em flagrante” mostra um jovem que, depois de espiar as carícias entre duas moças, invade o quarto dando início a um *ménage à trois*, repetindo “uma configuração libertina clássica” (MENDES, 2016, p. 187). No conto “Entre giestas”, um abade vê sua virtude abalada ao presenciar o encontro amoroso de dois jovens escondidos na mata. Outro tema libertino é o da iniciação sexual de um jovem por uma mulher madura de “A primeira noite feliz”. Seja no subtítulo “galante” ou na linguagem sempre permeada de metáforas, “as marcas libertinas estavam em todas as partes” (MENDES, 2016, p. 187).

Em “O rouxinol de Laura”, Rabelais visita a concepção clássica de pornografia ao apresentar a história de uma prostituta. Já “Entre roseiras”, “Os pombos” e “A primeira mariposa” retratam a perda da virgindade de jovens moças, sempre em cenários furtivos, às escondidas, sendo a mais jovem delas Lolita, de 10 anos.

Esses são os 14 contos que compõem as *Volúpias* e são exemplos do que o leitor daquela época encontrava ao abrir um livro do “imortal Rabelais”, como era chamado nos jornais (EL FAR, 2004). Embora cada conto seguisse um tema específico, é possível perceber que essas marcas não eram estanques. As marcas libertinas e o teor anticlerical permeiam todas as narrativas.

Embora as cenas sejam claras, não há linguagem chula. O uso frequente de metáforas torna a pornografia mais suave, uma vez que permeada pelo riso, porém nunca menos eficiente. E, embora não esteja completamente ausente certo juízo de valor por parte do autor, percebe-se que ele não se limitava a simples insinuações, descrevendo de maneira precisa posições sexuais praticadas entre homens e mulheres.



Esses livros atendiam às mais diversas preferências e são, sem a menor dúvida, um excelente caminho para explorar a história da leitura no Brasil. Ler os livros de Rabelais é de grande importância para os pesquisadores do século XXI, uma vez que nos ajuda a visualizar quais temas eram os preferidos dos leitores de obras licenciosas do passado.

### **Referências bibliográficas**

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

MENDES, Leonardo. Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 53, janeiro de 2017. p. 173-191. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/67571/pdf>. Acesso em: 28 set. 2017.

RABELAIS (pseud. Alfredo Gallis). *Volúpias: 14 contos galantes*. Porto: Typ. da Empreza Litteraria e Typographica, 1906.

SANTANA, Maria Helena. Pornografia no fim do século: os romances de Alfredo Gallis. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, n. 12, 2004, p. 235-248.

VENTURA, Antônio. Rabelais, isto é, Alfredo Gallis, o pornógrafo. In: GALLIS, Alfredo. *Aventuras galantes*. Lisboa: Edições Tinta da China, 2011, p. 167-174.



## IR EMBORA POR VONTADE PRÓPRIA SERIA BASTANTE DIFERENTE DE SER EXPULSO<sup>1</sup> : COMO E PARA QUE TEXTOS ATUAIS CITAM A CIDADE REMODELADA DA BELLE ÉPOQUE

Fabiana de Pinho(PUC-RIO\IFRJ)<sup>2</sup>

**Resumo:**A partir da leitura dos contos *Antes da Queda*, de J.P. Cuenca, e *A volta*, Lima Barreto, o presente trabalho busca compreender qual o lugar dos excluídos dos projetos de transformação do Rio de Janeiro moderno, do prefeito Pereira Passos, e contemporâneo do prefeito Eduardo Paes, considerando as referências às reformas da *Belle Époque*.

**Palavras-chave:** Gentrificação e Literatura; Rio de Janeiro e Literatura urbana; Literatura contemporânea e Gentrificação

1.

Em 2009, o Rio de Janeiro conquistou o direito de sediar alguns jogos da Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016. Durante o processo seletivo, o prefeito Eduardo Paes, o governador Sérgio Cabral e o presidente Luís Inácio Lula da Silva participaram efetivamente das campanhas para promoção da cidade. Após o anúncio de que o Rio sediaria tais eventos esportivos, os habitantes tiveram que lidar, nos anos seguintes, não só com novos projetos urbanísticos sobre os quais não foram consultados; mas com a alta no custo de vida e com a especulação imobiliária que elevou exponencialmente os valores dos imóveis para compra e locação.

Toda essa dinâmica foi tratada por alguns textos da Literatura contemporânea brasileira. No entanto, as intervenções urbanas no Rio de Janeiro representadas na literatura não são novidade. O *Bota-Abaixo* do prefeito Pereira Passos foi tematizado por

---

<sup>1</sup> Frase adaptada de “Ir embora por vontade própria seria bastante diferente de ser expulso...”, do conto *Antes da queda* de João Paulo Cuenca

<sup>2</sup> Fabiana de Pinho, Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-RIO, orientada do Professor Doutor Renato Cordeiro Gomes. Professora de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal do Rio de Janeiro(IFRJ).  
Contato:fabianadepinho@hotmail.com

Olavo Bilac, João do Rio, Lima Barreto e Marques Rebelo, indicando uma tradição na narrativa urbana sobre o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX. Os contextos históricos, políticos, sociais e culturais são diferentes em cada período e isto pode levar a formas e linguagens distintas nas representações construídas nos textos. Porém, a remodelação do Rio na *Belle Époque* alterou a cidade e o conjunto de experiências de seus habitantes. Semelhante ao momento atual, os donos do poder daquela época tentaram gerar uma cidade racional, higiênica e controlável(Gomes, 2008).

As narrativas tiveram um papel fundamental na construção da cartografia simbólica da cidade e também funcionaram como um modo de criticar às ações excludentes. Seguindo os rastros das transformações urbanas mencionadas, o presente trabalho pretende compreender duas questões: 1)os motivos pelos quais textos literários contemporâneos, frente à gentrificação do Rio de Janeiro por conta dos Jogos Olímpicos, citam, com veemência, as mudanças no Rio da *Belle Époque*; e 2) Se Lima Barreto e João do Rio, por exemplo, também foram críticos de sua época, quais são as vozes que hoje cumprem este papel na cena literária contemporânea em que o Rio de Janeiro passa pelo processo de Gentrificação? Além desses pontos, cabe ressaltar, para os fins desta reflexão, a importância de se analisar também como as mídias atuais de maior expressão evocaram, nos inícios do século XXI, as transformações de Pereira Passos. Para tentar responder às questões mencionadas, serão analisados os contos *A volta*, de Lima Barreto, e *Antes da queda* de J.P. Cuenca e algumas peças de jornais de grande circulação.

## 2.

De acordo com Maria Alba Sargatal Bataller, a Gentrificação é um fenômeno fundamentalmente urbano definido pelo desenvolvimento de uma série de melhorias físicas, materiais e imateriais – econômicas, sociais e culturais – que ocorrem em alguns centros urbanos antigos e degradados. Sua principal característica é a substituição de classes sociais, pois, no lugar dos antigos moradores com menos condições financeiras, passam a viver outros com maior poder aquisitivo. Para que os novos moradores usufruam de áreas antes tidas como degradadas, uma série de investimentos e melhorias transformam o local. Vários serviços, antes escassos para a população anterior, são criados para atender à nova classe que habitará imóveis que passam a custar muito mais caro. Observa-se que nas regiões gentrificadas, as cidades são pensadas para o turismo e\ou para a nova classe, restando aos demais cidadãos o *desplazamiento* para áreas com menos estrutura.

Os estudos sobre este processo também apontam para dois aspectos importantes:

a) Apesar de ser uma prática recorrente em vários países, cada cidade, bairro ou rua pode apresentar aspectos diferentes para a Gentrificação. No caso de países da América Latina, uma das especificidades é a importação de modelos utilizados em países centrais. O que gera uma nova forma de colonialismo;

b) Para que a Gentrificação seja instaurada, em geral, é preciso que o poder público – gestões governamentais - e iniciativa privada – empresas - acordem objetivos, estratégias e responsabilidades. Estes acordos, cujo norte é o Planejamento estratégico, têm origem em práticas neoliberais de gestão das cidades e objetivam a união de forças para que estas não só possam disputar com outras, mas gerar riquezas para os empreendedores deste negócio.

3.

A cidade é um discurso e, efetivamente, linguagem que fala a seus habitantes, da mesma forma que eles falam de suas cidades. Elas produzem significados sobre seus cidadãos, assim como eles produzem significados sobre elas, fazendo com que quem as habita seja tão leitor delas, que acabe diferindo-as da cidade geopolítica. De acordo com Barthes (1993), em seus deslocamentos, os leitores das cidades isolam fragmentos de enunciado para atualizá-los secretamente. A relação entre cidadãos e cidades se configura como dinâmica na medida em que ambos se afetam (Silva, 2011), pois a cidade é lugar de encontro com o outro, de intercâmbio de atividades sociais em que são vividas forças de ruptura, forças subversivas, forças lúdicas (Barthes, 1985).

A ficcionalização da cidade narrada pelo poder público e ancorada em características de cidades europeias é uma outra estratégia de convencimento. Em 2014, o prefeito Eduardo Paes, em reportagem do jornal *O Dia*, disse, após a demolição da Perimetral, que esta era como o *Muro de Berlim*, pois separava a cidade da Baía de Guanabara. Nesta mesma reportagem, ele disse que o Rio de Janeiro começou no Porto e, por isso, era necessário garantir que a cidade reencontrasse sua história. A revitalização da Zona Portuária, desta forma, seria uma condição fundamental para melhoria da

imagem e da cultura da cidade. A preservação de elementos culturais e históricos facilitaria a construção de consensos junto à população, pois autoestima seria elevada pela narrativa de preservação de seu passado e de sua imagem(SILVA, 33,2015). Devemos lembrar também que, em 2012, em campanha para a prefeitura do Rio de Janeiro, o mesmo Eduardo Paes trouxe para sua campanha política um ator caracterizado de Pereira Passos.

4.

O principal plano de reforma urbana do Rio de Janeiro foi executado pelo prefeito Francisco Pereira Passos entre 1902 e 1906, no período conhecido como *Bota-abaixo*. A inspiração para esse projeto ambicioso não podia ser outra senão as reformas de Paris, promovidas por Haussmann<sup>3</sup>. Sob o argumento da higienização da cidade do Rio – higienização que de fato houve – a gestão Pereira Passos, em quatro anos, deu sequência a um plano que já havia sido iniciado antes com a derrubada de alguns cortiços (como o conhecido *Cabeça-de-Porco*). Nesse período, inúmeros moradores do Centro receberam ordens de despejo, e seus cortiços foram postos abaixo para a construção de avenidas, praças e novos edifícios. A febre reformadora para que o Rio se transformasse em uma cidade moderna fez com que fosse instaurado um processo de remodelação bastante ambicioso e excludente, como assinala Renato Cordeiro Gomes.

É de olho no moderno que os donos do poder geram para o Rio de Janeiro o sonho da cidade racional, higiênica e controlável – a cidade da virtude civilizada que vinha do

---

<sup>3</sup> Em seu ensaio sobre o direito à cidade, sobre as reformas de Haussman, David Harvey diz que:

...o sistema financeiro especulativo e as instituições de crédito superdimensionadas quebraram, em 1868. Haussmann foi demitido; Napoleão III, em desespero, foi à guerra contra a Alemanha de Bismarck e saiu derrotado. No vácuo que se seguiu surgiu a Comuna de Paris, um dos maiores episódios revolucionários da história do capitalismo urbano – nascida, em parte, de uma nostalgia daquele mundo que Haussmann tinha destruído, e do desejo de retomar a cidade por parte dos que se viram despossuídos pelas obras que ele impôs.

Nota-se que se por um lado as reformas de Haussman para a construção do imaginário da Cidade Luz funcionaram como matriz para as reformas cidades latino-americanas; por outro, parece necessário compreender que ela também se deu de modo excludente e que é fruto de um projeto nacional.

projeto iluminista. São os tempos eufóricos da visão oficial, que ocupam o centro da cena, das primeiras encenações do Rio como capital federal. (Gomes, 2008, p.115)

A cidade nova e disciplinada só poderia surgir se a antiga fosse demolida e, juntamente com seu passado, apagada. Surgiria das reformas do prefeito Pereira Passos (1902-1904) uma metrópole ideal como referência para a metrópole real. Esta deveria se ajustar aos valores preconizados por aquela. Caso contrário, estaria no campo da transgressão e da desordem. E, uma vez desordenada, deveria, portanto, ser deposta da nova cena. “Esta cidade real, por onde circulava a rica tradição popular não cabia na versão da ‘ordem’. Era vista como *obscena*, ou seja, deveria estar fora da cena para não manchar o cenário...” (Gomes, 2008, p.116).

Com o objetivo de criticar as reformas, em 1915, Lima Barreto publica no *Correio da Noite* a crônica *A volta* na qual critica a política de governo de criar condições para que pessoas mais pobres, que vieram para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida, voltassem para as cidades onde nasceram. O que poderia ser positivo, na verdade, escondia a forma desigual e perversa como o governo tratava as populações:

O governo resolveu fornecer passagens, terras, instrumentos aratórios, auxílio por alguns meses às pessoas e famílias que se quiserem instalar em núcleos coloniais nos Estados de Minas e Rio de Janeiro.

Os jornais já publicaram fotografias edificantes dos primeiros que foram procurar passagens na chefatura de polícia.

Os jornais já publicaram fotografias edificantes dos primeiros que foram procurar passagens na chefatura de polícia.

É duro entrar naquele lugar. Há um tal aspecto de sujidade moral, de indiferença pela sorte do próximo, de opressão, de desprezo por todas as leis, de ligeiras em deter, em prender, em humilhar, que eu, que lá entrei como louco, devido à inépcia de um delegado idiota, como louco, isto é, sagrado, diante da fotografia que estampam os jornais, enchi-me de uma imensa piedade por aqueles que lá foram como pobres, como miseráveis, pedir, humilhar-se diante desse Estado que os embrulhou.

Porque o Senhor Rio Branco, o primeiro brasileiro, como aí dizem, cismou que havia de fazer do Brasil grande potência, que devia torná-lo conhecido na Europa, que lhe devia dar um grande exército, uma grande esquadra, de elefantes paralíticos, de dotar a sua capital de avenidas, de *boulevards*, elegâncias bem idiotamente binoculares e toca a gastar dinheiro, toca a fazer empréstimos; e a pobre gente que mourejava lá fora, entre a febre palustre e a seca implacável, pensou que aqui fosse o Eldorado e lá deixou as suas choupanas, o seu sapé, o seu aipim, o seu porco, correndo ao Rio de Janeiro a apanhar algumas moedas da cornucópia inesgotável.

Lima Barreto denuncia que para o Rio de Janeiro foram destinados vários investimentos frutos de empréstimos e do abandono sistemático de outras regiões do país. Ele revela alguns pontos das transformações da cidade: as condições aviltantes às quais os mais pobres são submetidos, os gastos excessivos e irresponsáveis do governo com o

embelezamento da cidade e a ideia de que remodelar o Rio de Janeiro fazia parte de um projeto de construção de imagem nacional.

De acordo com o escritor, a vinda dos mais pobres que viviam em regiões abandonadas pelo poder público foi uma consequência da falta de investimento dos governos naquelas regiões. O êxodo para o Rio de Janeiro acabou sendo inevitável. Mas para manter a cidade ideal, a solução foi tentar se livrar dos pobres que, aqui chegando, encontravam dificuldades para sobreviver e, juntamente com outros desassistidos, que aqui já estavam, geravam um incômodo no projeto de cidade que competia com Buenos Aires para ser a Paris nos trópicos:

Ninguém os viu lá, ninguém quis melhorar a sua sorte no lugar que o sangue dos seus avós regou o eito. Fascinaram-nos para a cidade e eles agora voltam, voltam pela mão da polícia como reles vagabundos.

É assim o governo: seduz, corrompe e depois... uma semicadeia.

A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento das coisas.

A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes; a capital argentina tem longas ruas retas; a capital argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos.

E com semelhantes raciocínios foram perturbar a vida da pobre gente que vivia a sua medíocre vida aí por fora, para satisfazer obsoletas concepções sociais, tolas competições patrióticas, transformando-lhes os horizontes e dando-lhes inexequíveis esperanças.

Voltam agora; voltam, um a um, aos casais, às famílias para a terra, para a roça, donde nunca deviam ter ido para atender tolas vaidades de taumaturgos políticos e encher de misérias uma cidade cercada de terras abandonadas que nenhum dos nossos consumados estadistas soube ainda torná-las produtivas e úteis.

O Rio civiliza-se!

Após uma sucessão de argumentos contrários à necessidade desvairada de mundanismo, pois esta é agente de exclusão e promotora da expulsão dos que estão fora do projeto de cidade, Lima Barreto retoma, com franca ironia, a expressão “*O Rio civiliza-se*”, criada por Figueiredo Pimentel em 1904 em função de seu entusiasmo com as reformas e mudanças nos hábitos que tentavam transformar o Rio de Janeiro em Paris. Ao alocar esta frase no final da crônica, o autor, além de ressignificá-la, reforça seu lugar ao lado dos que estavam fora do projeto reformista. De acordo com Beatriz Resende, ele utilizou-se da crônica como um espaço para se colocar, sem neutralidade, ao lado do cidadão comum (Resende, pág. 83, 2016), justamente porque o comportamento político da população da época, segundo Lima, não reivindicava a participação nas decisões governamentais (Resende, pág.37, 2016). Desejam, na verdade, que o Estado deixasse o povo em paz ou que o atendesse de modo assistencial e paternalista:

O habitante da cidade não se reconhecendo como partícipe da comunidade política, também não se reconhecia como cidadão. Diante das dificuldades vividas, o povo reagia, o mais das vezes, com apatia ou com uma espécie de carnavalização um tanto cínica. Poucos meses após a *Revolta da vacina*, o episódio teria o mesmo destino de outros fatos ou personagens ilustres, transformando-se em tema de folguetos carnavalescos. (Resende, pág.37, 2016)

É nesse sentido que uma voz como a de Lima Barreto, assumidamente crítica, é fundamental para que percebamos que em *O Rio civiliza-se*, pari passu e conseqüente ao projeto reformista, estava a exclusão perversa dos mais pobres. Ao desvelar isto, o escritor propõe que se critique todo o processo.

5.

O conto *Antes da queda* de João Paulo Cuenca é uma das propostas artísticas que nos ajuda a pensar o processo de Gentrificação da cidade do Rio de Janeiro:

Se nos primeiros anos do século XX as ruas estreitas e os milhares de cortiços do centro da cidade, focos de pestes, como varíola e gente pobre, foram demolidos para a abertura de boulevares haussmanianos margeados por palacetes e edifícios art nouveau (que também seriam postos abaixo para construção de arranha-céus sem arquitetura tão caros ao milagre econômico da Ditadura Militar décadas depois), no início do século XX o bota-abixo de barracos para emular Paris na encosta dos morros seria uma impossibilidade política e estética – ainda que suas condições não fossem muito diferentes dos cortiços passados cem anos: lixo acumulado, esgoto deficiente, violência, tuberculose, caos urbano. Não por acaso, os homens e as mulheres que foram expulsos do centro com a reurbanização empreendida em 1902 foram os mesmos que desmataram a floresta tropical dos morros e a transformaram em favelas.

Neste trecho do conto\ensaio de Cuenca, verifica-se uma referência às reformas de Haussman, em Paris, e as de Pereira Passos e de Henrique Dosworth, no Rio de Janeiro. O sujeito da enunciação retoma tais transformações urbanas como se quisesse evidenciar que as mudanças atuais e suas conseqüências pertencessem a uma tradição. Com isso, é retirado do processo atual qualquer possibilidade de naturalização ou ineditismo. O narrador propõe uma nova mirada para a formação das favelas cariocas e, desta forma, problematiza o discurso de que estas representam um senão para a cidade. Para ele, as adversidades são fruto de uma reforma urbana excludente.

No início do século seguinte, conforme o texto, acontece algo semelhante e as transformações urbanas no Rio de Janeiro impactam novamente na vida dos cidadãos:

Nos anos dez do século XXI, mais discreto e eficaz que derrubar os barracos da Zona Sul foi militarizar a área, construir muros de três metro de altura nas fronteiras das favelas e retirar gradualmente o oxigênio de seus moradores. Do processo inicial de asfixia fizeram parte reformas que maquiaram o improvisado, encarceraram a área e abriram caminho (...) para a chegada de novos personagens: oficiais das forças armadas brasileiras e suas ramificações mafiosas, empreiteiros, agentes imobiliários, estrangeiros, novos capitalistas, bancos, imprensa, bistrôs, galerias de arte abstrata, American Apparel, lojas de frozen yogurt, japonês no lugar do velho sapateiro, estudantes de design sustentados pelo pais ocupando sozinhos o ex-barraco onde vivia uma família de seis e agora é um Luxury Loft, um Upscale Condo's, um cubículo elegante com vista lateral para o mar e 350 mil dólares por 25 metros quadrados. Tratava-se da versão carioca de gentrificação, a ocupação de uma área urbana degradada por moradores de uma classe social mais rica com o afastamento de seus habitantes originais(...)

Com essas palavras, observa-se que, em vez da solução, os problemas urbanos foram maquiados, inclusive, com a imposição da presença da Polícia Militar em algumas favelas. Além disso, toda uma gama de agentes capitalistas tomou conta dos territórios para promover um aumento no valor dos imóveis e substituir parte dos moradores. O conto\ensaio quase que põe a nu aquilo que os jornais de maior circulação e o poder público querem esconder: o projeto atual também é excludente e perverso.

6.

Sobre diferenças e semelhanças entre os sujeitos da enunciação dos textos de Lima Barreto e de Cuenca, eles apresentam proximidades no sentido de que tendem a ser mais diretos em seus comentários e parecem estar implicados nas problemáticas abordadas. É pela voz deles, guardadas as diferenças étnicas, sociais e geracionais, que podemos encarar tais textos como relatos que são posicionados de encontro aos discursos reformistas. Ambos apontam falhas nas transformações urbanas.

No caso do texto de Cuenca, há uma urgência em descrever o processo de Gentrificação. Por vezes de modo irônico, o narrador parece mais interessado em detalhar os acontecimentos e efeitos das mudanças promovidas pelo poder público e pela iniciativa privada. Nesse sentido, citar o período das reformas de Passos é uma maneira de demonstrar que tais práticas são recorrentes, precisam ser desnaturalizadas e, na verdade, não trazem benefícios para todos.



Nesse sentido, essas duas narrativas, frente aos discursos hegemônicos, procuram contestar os relatos gentrificadores. Ao mesmo tempo em que muitas pesquisas nos campos da Geografia, das Ciências Sociais, da História, do Urbanismo e da Economia contestaram os motivos e as táticas usadas na transformação do Rio de Janeiro em cidade olímpica; algumas narrativas artísticas contemporâneas, como a de Cuenca, deram outros significados aos processos de Gentrificação do Rio de Janeiro. Minimamente, compuseram um contra-relato às narrativas do Estado e das empresas.

#### Referências Bibliográficas

ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia, “A Cidade do Pensamento Único”, Petrópolis, 2000.

BARRETO, Lima. A Volta. 1915.

BATALLER, Maria Alba Sargatal (2012). “O estudo da gentrificação”. Revista Continentes (Rio de Janeiro. Online), ano 1, n. 1.

CUENCA, J.P. Antes da queda. In Granta 9– Os melhores jovens escritores brasileiros. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HARVEY, David. O direito à cidade. Artigo publicado na revista *New Left Review* em 2008.

RESENDE, Beatriz. Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos. 2ed.rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SARLO, Beatriz. La ciudad vista: mercancías e cultura urbana. Buenos Aires: Ed. Siglo veintiuno, 2009. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

## VASLAV NIJINSKY: CORPO EROS E ESCRITA DE CAOS

Haroldo André Garcia de Oliveira (PUC-Rio)<sup>1</sup>

**Resumo:** O trabalho em questão propõe a refletir sobre a produção de uma escrita através da obra de Nijinsky e sua influência na formulação do conceito de corpo homoerótico na contemporaneidade. Para isso, recorreremos ao discurso biográfico presente no diário do artista (organizado e publicado por sua filha Romola Nijinska), em seus grafismos e registros fotográficos dos balés *L'après midi d'un faune* (1912) e *Le sacre du printemps* (1913). O resultado deste trabalho assinala a abertura de reflexões sobre as novas subjetividades de gênero e sexualidade expressas na escrita autobiográfica e artística do bailarino que prenuncia o aspecto do corpo como um instrumento de visibilidade da diversidade no mundo contemporâneo.

**Palavras-chave:** Corpo; Escrita; Vaslav Nijinsky; Gênero; Dança


A transição do século XIX para o XX configura-se como um período de efervescência política e cultural mundial, marcado pela busca de novas formas de expressão artística que rejeitassem a imposição da tradição clássica. A dança, beneficiando-se das correntes reformadoras, experimenta novas maneiras que **rompem** com a ordem canônica da cena.

O reflorescimento do balé clássico, em meados do século XIX na Rússia, abre um espaço para reformulação da estética da arte. Graças ao coreógrafo francês Marius Petipa, contratado para trabalhar em São Petersburgo, o cenário artístico mundial retoma a tradição acadêmica através da reestruturação das companhias estatais russas, remontagem e criação dos grandes repertórios que são encenados até os dias atuais (*Giselle*, *A bela adormecida*, *O lago dos cisnes*, *O quebra nozes*, *La bayadère* e outros) e promove uma parceria com o músico Tchaikovsky, o consolidando como compositor especializado na área.

O início do século XX considera-se um divisor de águas para a dança, ao vivenciar um movimento reformador nas artes cênicas. O marco da inovação na área acontece com o jovem bailarino Michel Fokine que, numa busca de expressividade na dança, cria *O cisne* (popularmente conhecido como *A morte do cisne*). Com música de Camille Saint-Saëns e dançado por Ana Pavlova, Fokine dá um passo inicial de ruptura do cânone. Mas é a partir do empresário e crítico de Artes Sergei Diaghilev que são derrubados uma série de tabus que cercavam a existência e reconhecimento do balé como arte. Suas contribuições importantes foram: a instituição do balé em um ato como

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras (UERJ), Mestre em Literatura Comparada (UERJ), Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Contato: handregarcia@hotmail.com.



o mesmo valor de uma peça em três atos, trouxe à cena grandes músicos e artistas que haviam desistido de suas artes (como o caso de Stravinsky), aumentou o público do balé pelo mundo e revitalizou a dança masculina na Europa.

A descoberta do bailarino russo Vaslav Nijinsky é considerada um marco, ao dar um novo sentido à figura masculina na dança clássica. Com suas qualidades técnicas e artísticas, Nijinsky contribuiu ao estabelecimento de uma estética moderna ao padrão clássico, incluindo movimentos de torção do tronco em suas poses e posições de braço que subvertem a ordem da linha estética.


### **O amor que não se deixa dizer**

Ao tratarmos sobre a presença de Vaslav Nijinsky no cenário artístico produzido nas primeiras décadas do século XX, é relevante destacar a relação existente entre o bailarino e o diretor e empresário Diaghlev – responsáveis por apresentar o jovem bailarino para plateias fora do território russo (dentre as quais constam países como Paris, Brasil e Argentina).

A evidência de um romance entre Nijinsky e Diaghlev leva-nos a refletir sobre o panorama das discussões sobre sexualidade no contexto de fins de século XIX e início de século XX. Michel Foucault, ao postular sobre o tema em seu clássico *História da Sexualidade I – A vontade de saber* (1976), observa a presença de uma heterogeneidade sexual, o que permitiu uma introdução à visibilidade das relações homossexuais. A partir de então, começa uma saída da condição clandestina que viviam os praticantes da homossexualidade (c.f. Foucault, 1988: 38). Um exemplo sobre esse processo de visibilização social do romance entre ambos é o discurso de Richard Buckle (principal crítico de dança londrino da época), ao falar sobre o sucesso da companhia de *Ballets Russos*, empresariada por Diaghlev:

Diaghlev tornou-se uma vedete do clã homossexual parisiense – e isso lhe subiu à cabeça, dizia Karsavina. O clã abrangia, entre outros, Reynaldo Hahn, Lucien Daudet, Marcel Proust e o jovem Jean Cocteau. A amizade de Diaghlev por Nijinsky e o fato de que uma boa parte do sucesso da temporada devia-se ao milagre da dança masculina davam aos *Ballets Russos* uma conotação um pouco equívoca. (PORTINARI, 1989, p. 113)

O jogo discursivo contra a sexualidade dos iguais – atribuído pela crítica da época, ao visibilizar o relacionamento amoroso entre o artista e o empresário –, criado pelo conhecimento religioso, apresenta seu poder de controle na libido. Entretanto, tal



discurso tem uma dupla conotação: “divulga e institui o poder, o reforçando e, ao expô-lo, debilita e permite assim, impedi-lo” (Foucault, 1988, p. 96).


A fim de delimitarmos o estudo da história da homossexualidade ao momento vivido por Vaslav Nijinsky, elencamos o período entre a segunda metade do século XIX e início do XX. Essa delimitação temporal mostra-se necessária pois tais séculos estão marcados por exortações morais e religiosas que contribuem ao preconceito contra os homossexuais em períodos subsequentes (e que estão em evidência no discurso do bailarino). Dito comportamento se expressa através de campanhas que propõem regras sociais nas relações conjugais: condutas sociais entre casais pelo meio tradicional do casamento heterossexual (realçado biograficamente na relação entre Nijinsky e sua esposa Romola Nijinska).

Inicialmente, ao tratarmos da sexualidade nos séculos XIX e XX, observamos a heterogeneidade sexual, o que permitiu uma introdução à visibilidade das relações homossexuais. A partir de então, começa uma saída da condição clandestina que viviam os praticantes da homossexualidade (c.f. Foucault, 1988, p. 38).

Embora a heterogeneidade dos sexos seja presença constante nos séculos XIX e XX, as relações conjugais se fixam ainda por regulações sexuais que se dão de forma intensa, marcada principalmente pela vigilância da conduta social (o que legitima a relação de Vaslav Nijinsky e Sergei Diaghilev).

O século XIX é marcado por uma posição de caráter médico e jurídico das chamadas perversões sexuais (nas quais se incluía a homossexualidade) o que estabeleceu uma busca das atitudes sexuais da periferia, provocando a incorporação das perversões e uma nova especificação dos indivíduos. Assim, termos como sodomita caem em desuso. Depois desta constatação, se constrói uma estereotipada do homossexual, em dito período (com um caráter misterioso).

A medicina do período considera a homossexualidade, segundo o artigo de *Westphal* de 1870, um conjunto de “sensações sexuais contrárias” e não considera a intervenção do masculino e do feminino ao mesmo tempo. Neste caso, ocorre uma transformação da figura recorrente do sodomita à espécie homossexual ao transferi-lo da prática da sodomia à androginia interior e hermafroditismo de alma. Neste momento, se estabelece um desenvolvimento nas discussões sobre a atração entre iguais, a tratando como aberração sexual, contraposição à natureza, mania, perversão ou enfermidade como na segunda metade do século XIX. A ciência do período busca



analisar estes fenômenos marginais com o objetivo de manter tais indivíduos à margem e conservar a integridade e a saúde dos indivíduos considerados “normais”.


O século XX retomou as reflexões iniciadas nos séculos anteriores e propôs uma inovação que muda a visão existente sobre a homossexualidade. Através da Psicanálise e das teorias baseadas na sexualidade humana, busca-se novas interpretações da condição homossexual através da interpretação do inconsciente. Embora os estudos psicanalíticos iniciais tenham auxiliado à compreensão da condição homossexual, a aceção da mesma como perversão demonstra a visão preconceituosa já existente na época. O valor de perversão determinado ao homossexual da época o aproxima da animalidade (c.f. Costa, 2002, p. 63). Paralelamente, a elaboração do termo “homoerótico”, por Sandor Ferenczi (1873-1933), diminui o sentido preconceituoso dado à dita condição sexual pelo senso comum e a desvincula de uma ordem médico-psiquiátrica.

A construção do termo homoerótico, nos obriga a repensar a questão da atração entre indivíduos do mesmo sexo, dissociando tal condição de um viés natural e a relacionando à subjetividade e à realidade linguística. Para Ferenczi (1970), a expressão *homossexual* é insuficiente para dar conta das experiências psíquicas dos sujeitos homoeroticamente inclinados e a associação entre os termos erotismo e sexualidade corroboram para coadunar tal experiência à finalidade ético-estéticas e afastá-la de uma codificação moral inventada pela ciência.

Ao relacionarmos o contexto histórico e social no qual está inserido Vaslav Nijinsky, identificamos que a criação do imaginário do homossexual moderno tem sua base no exotismo – com o intuito de afirmar a superioridade do branco burguês em relação ao homem colonizado e de atribuir ao homoerotismo masculino um objeto do poder. Tal homoerotismo da época vem de encontro ao ideal da sociedade liberal burguesa que, no auge do poder, permite a circulação social e ostentação destes indivíduos, mas faz dos mesmos criminosos quando são descobertos ou têm sua sexualidade policiada e/ou denunciada às autoridades jurídicas (daí necessidade de Diaghilev manter a clandestinidade de seus relacionamentos amorosos).

### **A escrita catastrófica de um clown de Deus**

Ao falarmos sobre a escrita artística de Vaslav Nijinsky (não somente a escrita de seus diários e cadernos mas também, seus desenhos e suas coreografias), partimos do princípio que esses grafismos são uma espécie de desequilíbrio, assim como é a pintura.



Para Deleuze, a catástrofe está no ato de pintar, a ponto de afirmar que “sin ella el acto de pintar no podría ser definido” (DELEUZE, 2007, p. 24).

A idéia de catástrofe é associada à destruição numa perspectiva benjaminiana que baseia-se na pintura *Angelus Novis* (de Paul Klee)<sup>2</sup>, amplamente discutida no clássico ensaio “Sobre o conceito de história” (1987). Segundo o autor, a noção de catástrofe está vinculada ao progresso. Numa visão deleuzeana, a catástrofe é o ponto de partida para a criação. Ao observar a estética de Klee, Deleuze aponta a necessidade de caos para que saia de lá o que se chama de ovo ou cosmogênese (c.f. Deleuze, 200: 26) .

Ao pensarmos sobre uma potência de criação nas construções de Nijinsky, notamos sua produção artística subordinada à esfera do controle (caracterizado pelas figuras de Sergei Diaghilev e de um deus castrador). Neste sentido, cabe afirmar que a catástrofe precisa ser controlada para que a obra evolua.

Entendendo o ato de escrever como “loucura”, conforme afirma Blanchot (2001), é válido ressaltar que tal condição promove um estado de liberdade que não livra, antes a duplica em outra loucura que fará o indivíduo crer que ela pode afirmar-se à luz do dia, como a reserva ou o futuro das possibilidades comuns (BLANCHOT, 2001, p. 209). Tendo como base a afirmação anterior, considerarmos que a condição de transtorno psíquico na qual Vaslav Nijinsky está enquadrado contribui para a elaboração de um discurso que oscila entre a busca de liberdade e o aprisionamento moral. Podemos verificar tal afirmação em muitos de seus desenhos feitos após a descoberta do quadro de esquizofrenia, como em *Bailarina ou O Deus da dança* (lápiz e giz de cores, sobre papel, 34, 3 x 24, 5 cm)<sup>3</sup>.


Observa-se que as linhas que compõem o desenho da bailarina estão interligadas, dando a impressão de que, mesmo sendo um ser etéreo, a mesma encontra-se presa em si mesma. O desenho também evidencia a ideia de um pensamento contaminado pelo caos, presente numa cultura embasada na ordenação; na fixação (oriunda da formação clássica do artista).

No desenho observamos também, o conceito de surgimento da cor a partir do caos, formulado por Gilles Deleuze. O autor afirma que no ato de pintar “existe el momento del caos, luego el momento de la catástrofe, y algo sale de allí, del caos-

---

<sup>2</sup> No texto “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin utiliza a metáfora presente na pintura de Klee para retratar o progresso contraditório que impede ao “anjo da história” de caminhar devido o progresso devastador. Se propõe a busca dos restos da história por uma “história a contrapelo”. Para Benjamin, o ato do anjo não conseguir encontrar esses “restos de história” impossibilita a ocorrência de reconstrução.

<sup>3</sup> [http://ciaplumbea.blogspot.com.br/2014/03/inspiracoes\\_24.html](http://ciaplumbea.blogspot.com.br/2014/03/inspiracoes_24.html)



catastrofe: el color” (DELEUZE, 2007, p. 28). O movimento acontece timidamente, através do uso do amarelo no espaço entre linhas e de traços mais fortes de preto dando este sentido de caos-catástrofe.

Ao comentar o texto de William Emboden<sup>4</sup> sobre os desenhos de Nijinsky, Gil enfatiza que não devemos associá-los ao quadro de esquizofrenia do bailarino. O autor reforça a visão de Emboden ao citá-lo: “[...] qualquer que seja o meio utilizado, o traço nele, é sempre uma extensão da linha coreográfica, da própria linha da sua dança” (EMBODEN: 2004, p. 203).

As coreografias de Nijinsky sofrem influência da geometria (devido seu contato com a teosofia) mas, que busca desvincular-se da padronização clássica do ballet (linhas perfeitamente corretas). Em *Le sacre du printemps* (1913), encontramos esta relação do artista com as formas geométricas, notada pela desestruturação da postura da coluna fazendo com que os bailarinos dancem no *demi plié*<sup>5</sup>, execução de movimentos *endedans*, braços que fogem ao código imposto pela dança clássica e uso dos pés flexionados e livres das sapatilhas de ponta. Vale ressaltar que a iniciativa de Nijinsky foi recebida de maneira tumultuada por espectadores e crítica, uma vez que *Le sacre* feria a tradição de dança até então predominante.

### **Un fauno que se dobra**

Pensando em novas possibilidades de expor o corpo dançante em cena na Belle Èpoque, notamos que em *L'après midi d'un faune* (1912) temos a primeira tentativa de “colocar o balé a serviço da sexualidade” (SILVA, 2005, p. 139). A representação pictórica do artista mostra um corpo que está para ser feito; entre o masculino e o feminino; entre a casaca e o de fora (como podemos ver nas performances do dançarino de Butô Tatsumi Hijitaka<sup>6</sup>). Temos então, um corpo que se dobra a fim de encontrar sua postura natural. Este corpo que coloca-se entre o vivo e o morto a ser dado, consolidando o natural que é antinaturalizado.

Na pose da tradicional fotografia de *L'après midi d'un faune* (1912)<sup>7</sup>, vê-se um corpo que, embora mantenha uma geometria e uma força rítmica, busca o natural que antinaturaliza, no movimento de ir ao chão. O figurino compõem um personagem que

---


4 C.f. Emboden, William A. “Les dessins de Nijinsky”. In: *Nijinsky: 1889- 1950*, Catal. Expos. Musée d'Orsay, 23 out.. 200- 18 fev. 2001. Réunion de Musées Nationaux.

5 Flexão parcial dos joelhos.

6 <https://www.youtube.com/watch?v=sCT3vp0Gu1o>

7 <https://nycdancestuff.wordpress.com/2011/11/10/a-study-of-lapres-midi-dun-faune/>





transita entre o andrógino e o animal, reteirado pelo gestual executado em toda a cena do ballet.

Tanto na coreografia de Vaslav Nijinsky como na dança Butô de Hijikata, nota-se a distinção da forma, traçando um contorno corporal (delimitando a entrada da forma no informe). Podemos observar um prenúncio desta perspectiva, à medida que o corpo do bailarino tenta desvincular-se da estética clássica. Em grande parte da movimentação de Nijinsky, o contorno é expresso como algo ténue que se desfaz delicadamente – sempre seguido de expressões faciais que lembram uma careta.

Para Didi-Huberman<sup>8</sup>, “o rosto contraindo-se ao excesso sobre seus próprios momentos críticos, decompunha todas as retóricas clássicas de 'expressão de emoções', todos os 'alfabetos' fisiognômicos que haviam precedido” .

Alguns desenhos do bailarino podem ser associados às máscaras que, segundo Bataille, representam a “encarnação do caos” (MORAES, 2012, p. 171) e demonstram a instabilidade e a desordem entre os homens.


Entendendo que Nijinsky continuava sendo coreógrafo mesmo no período considerado de “loucura”, quando precisou ser afastado dos palcos, Gil (2004) observa a formação do conceito de zona, caracterizado pelo espaço da heterogênesse dos espaços que o bailarino atualiza com seus movimentos.

A ideia de ordenação do corpo presente na estética clássica é questionada a partir do posicionamento do corpo do bailarino em cena. Com sua dança que corroía a ordem retilínea das coisas, Nijinsky recolocava o corpo avultando sua fragilidade através de seu estado fragmentado. Segundo Moraes (2012), uma vez fragmentado, só lhe foi possível recuperar a unidade do corpo através de formas híbridas e monstruosas.

Ao apropriarmos-nos da figura mitológica do fauno (ou Pan, para a mitologia grega) como o deus relacionado à fertilidade e à sexualidade masculina e atribuindo a esse uma certa semelhança com o deus Dionísio – que representa a luta, a busca pela vida, a aventura, o viver sem restrições, as diversas aparências e significados que o homem pode assumir em sua existência, mesmo limitado em seu tempo –, retomamos a discussão de Michel Foucault sobre a sexualidade ao pensar a relação da amizade entre Nijinsky e Diaghlev, não pelo viés da repressão sexual (encontrado no discurso conservador do diário do artista, por exemplo).

---

8 DIDI- HUBERMAN. La ressemblance informe. op. cit. p. 97 (grifos do autor).



Tal relação de amizade, para além das reflexões pessimista e até do caráter abusivo que é evidenciado pela história da dança, nos chama atenção para a noção “modo de vida” (conforme afirma Foucault na entrevista intitulada “Da amizade como modo de vida” (1981). Segundo o filósofo, “um modo de vida [que] pode ser partilhado por indivíduos de idade, estatuto e atividade sociais diferentes. Pode dar lugar relações intensas que não se pareçam com nenhuma daquelas que são institucionalizadas e me parece que um modo de vida pode dar lugar a uma cultura e uma ética” (FOUCAULT, 1981, p. 3) .

A partir das reflexões presentes na entrevista de 1981 é possível pensar no atravessamento das sexualidade, visibilizando assim novas subjetividades de sexualidade na contemporaneidade. Sendo assim, esse corpo, antes fragmentado ganha potência de vida. Parafraseando o filósofo: “É preciso pensar um corpo que faça aparecer o inteligível sobre o fundo da vacuidade...”.

### **Referências bibliográficas**

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Da amizade como forma de vida: depoimento*. [25 de abril, 1981]. Paris: *Jornal Gai Pied*. Entrevista concedida a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo, Iluminuras, 2004.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NIJINSKY, Romola. *O diário de Nijinsky*. Rio de Janeiro, Rocco, 1985.



PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós- modernidade*. Salvador, EDUFBA, 2005.

## TRABALHO E POLÍTICA EM JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Ligia Cristina Machado (UNICAMP)<sup>1</sup>

**Resumo:** Júlia Lopes de Almeida produziu durante toda sua vida mais de 30 obras de variados gêneros literários, mas soube dividi-las muito bem de acordo com os públicos imaginados por ela. Assim, em obras como *A família Medeiros* (1892), *Memórias de Marta* (1899) e *A falência* (1901) Júlia Lopes falava de situações femininas permeadas por forte problematização política e social. Com o fim da escravidão, pensar o mundo do trabalho era um dos assuntos mais importantes para a política do período e contava com reflexão da maioria dos intelectuais seja por meio de suas crônicas ou romances. Essa comunicação procura trazer a luz esse lado pouco discutido da autora como uma problematizadora de assuntos sociais e do universo do trabalho da Belle Époque.


**Palavras-chave:** Júlia Lopes de Almeida; política; trabalho; Belle Époque

“O Rio civiliza-se”, escreveu Figueiredo Pimentel na *Gazeta de Notícias*, em 1904, deixando bem caracterizado o espírito do seu tempo. Suas palavras retratam uma impressão generalizada entre os letrados, que atuavam na imprensa e na criação literária, e refletem uma transformação prática e outra ideológica para a recente república brasileira. No plano prático, o país, republicano desde 1889, precisava deixar as marcas coloniais que ainda dominavam a estrutura física de suas cidades, principalmente do Rio de Janeiro, capital federal (SEVCENKO, 2003). No plano ideológico, havia entre esses homens um forte sentimento de reconstrução e reorganização nacional; era preciso pensar que país desejavam construir e qual seria a imagem difundida dessa nação em caráter internacional (VENTURA, 1993).

Assim, o século XX abria-se como um período de expectativas e de necessárias mudanças. No mundo das letras, ao menos dois acontecimentos marcavam o período, a saber, a criação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, e o fortalecimento de uma política profissionalizante da imprensa (LEVIN, 1996). A emergência da *Gazeta de Notícias*, em meados da década de 1870, havia sido um dos pontos de partida para essa modificação no universo letrado. A *Gazeta*, vendida por unidade à um vintém, teria sido a responsável por uma “revolução” no jornalismo do período e pelas mudanças que esse sofreria nos anos subsequentes (PEREIRA, 2004, p.39). Na década de 1890, a própria folha enaltecia a política interna de bons pagamentos de seus jornalistas e escritores e

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria e História Literária (IEL/Unicamp). Contato: ligiacristina.m@gmail.com



sublinhava que, se não pagava mais, era por conta do mercado brasileiro não esgotar “dez ou doze mil exemplares a mais” apenas pela presença de um nome ilustre.<sup>2</sup>

De acordo com Alessandra El Far, em *A encenação da imortalidade*, foi em busca de transformar esse cenário que a Academia Brasileira de Letras e o grupo de letrados que se reunia em torno dela se engajou na sua organização e seu reconhecimento. A agremiação serviria de trampolim para a valorização do fazer literário e contribuiria na profissionalização dessa atividade (EL FAR, 2000). Em um período em que a decepção com a república já se mostrava patente entre tais intelectuais, era preciso que encontrassem novas formas de representação e de reconstrução do *status* que antes, durante os últimos anos da monarquia, com a luta abolicionista, eles possuíam.<sup>3</sup> Não é à toa que os escritores que se viram ligados a tal projeto integravam os principais nomes da intelectualidade literária do período e de presença dominante na imprensa.<sup>4</sup>

Júlia Lopes de Almeida, a autora na qual eu pretendo me deter nessa apresentação, chegou a ter seu nome cogitado para integrar a Academia Brasileira de Letras juntamente com os primeiros imortais. No entanto, alegando seguir os preceitos da Academia Francesa, a presença feminina acabou sendo vetada e assim permaneceu por várias décadas. De qualquer modo, isso não muda o espírito de grupo que Júlia Lopes de Almeida tinha ao conviver e compartilhar ideias com alguns dos nomes que formariam a academia.


Júlia Lopes nasceu em 1862, no Rio de Janeiro, porém passou a maior parte da infância e da juventude em terras paulistas, de onde se mudou em ocasião de seu casamento (AMED, 2010; TELLES, 2012). Foi educada em casa demonstrando desde muito cedo o interesse pelas letras, um espaço que ela mesma reconhecia como não sendo próprio às mulheres. Na composição da imagem de seu percurso como autora, Júlia Lopes de Almeida não deixou de assinalar as dificuldades enfrentadas por seu gênero, como podemos perceber pela entrevista dada por ela a João do Rio para *O momento*

---

<sup>2</sup> “Concurso Litterario”, *Gazeta de Notícias*, 10 de abril de 1890.

<sup>3</sup> Principalmente desde os anos de 1880, todos esses escritores estavam engajados na causa abolicionista e republicana. Viam na república uma verdadeira possibilidade de mudança para o país e acreditavam serem a voz da conscientização do povo. Em poucos anos, com as perseguições e a censura dos governos militares essa visão se tornou uma melancólica desilusão para eles (PEREIRA, 2004; SCHWARCZ, 1993).

<sup>4</sup> A maioria escrevia, por exemplo, para a *Gazeta de Notícias*, possibilidade que era uma marca de prestígio para eles.




*literário*, na qual a autora enfatiza o medo que sentiu ao ser descoberta pelo pai na atividade da escrita.

A prosadora publicou mais de 30 obras no decorrer de sua vida, sendo nacionalmente a escritora mais conhecida e reconhecida na virada do século XIX para o XX. Na última década do século XIX, já possuía um respeitável espaço entre seus pares e também entre os leitores, algo que a sua inserção na grande imprensa deixa claro. Na *Gazeta de Notícias* ela ficava entre os escritores mais bem pagos. Meticulosa, a autora conhecia a valorização que tinha, apesar de nunca se manifestar como uma profissional do livro; ser escritora, nas palavras de Júlia Lopes, sempre apareceria como um complemento a sua função principal de esposa e mãe.

Talvez esse discurso da própria autora tenha influenciado os pesquisadores que acabaram preferindo, majoritariamente, analisar suas obras a partir do tema da educação feminina e do acesso dessa mulher oitocentista ao mundo letrado. Longe de menosprezar a importância de tais levantamentos – primordiais para os estudos a respeito da participação da mulher em ambientes públicos e da divulgação de seus nomes nesse espaço – busco trazer outro viés da obra da autora pouco analisado até agora, inserindo-a nesse grupo de letrados que dominaram o cenário da belle époque brasileira.

Minha intenção é olhar para as obras da autora vendo como ela dialogava com questões sociais, políticas e trabalhistas da sociedade de entresséculos, assuntos que normalmente eram vistos como próprios para o discurso masculino e logo ausentes das obras escritas por mulheres. Essa ausência, no entanto, ao menos no caso das obras de Júlia Lopes não é verídica. A autora soube dividir muito bem o tom utilizado em manuais educativos femininos – nos quais o enfoque era realmente a educação dos filhos e a organização do lar – com suas obras literárias – nas quais podemos notar sua preocupação com correntes literárias e estética. Podemos dizer que ela construiu uma espécie de armadilha para o seu leitor ao colocar as questões domésticas como elemento estruturador de suas narrativas ficcionais. Ela parece ter se utilizado da prerrogativa de que o seu espaço era o da casa e dos assuntos familiares para, na realidade, abordar questões políticas muito presentes e explosivas no período, como o caso das formas de trabalho a serem empregadas na república.

Lembremos que entre o falar e agir desse grupo de autores consagrados do entresséculos existe uma diferença. Ainda que desiludidos com a política, por conta de



toda expectativa não alcançada com a república, transformar a opinião pública continuava sendo um dos seus objetivos. Aos seus olhos, a literatura tinha um compromisso com a formação da sociedade, tanto construindo sua história, quanto dando subsídios para o desenvolvimento do futuro (PEREIRA, 2004, p.33). Eles seriam interpretes sociais, capazes de ver e examinar as diferenças entre as camadas populares e burguesas.


Ao sabor do momento, temos em suas obras a admiração com os avanços tecnológicos e o anseio por um progresso urbanístico e cultural. <sup>5</sup>Ao lado das referências à modernidade que surgem, por exemplo, nas crônicas de João do Rio, surgem também interpretações sobre as classes populares, afinal elas eram um elemento importante na formação da nova nação que almejavam. Dada a abolição, os antigos proprietários passaram a não saber como lidar com as novas possibilidades estruturais da sociedade e as transformações que lhe seriam necessárias (SCHWARCZ, 1993, pp27-28).

Esse conflito de visões se reflete nitidamente nas crônicas do período e, de forma mais velada, nos romances. Sidney Chalhoub observa em *Trabalho lar e botequim* que a transição do trabalho escravo para o trabalho livre acirrou as tensões de classe e deixou a elite mais sensível em relação aos dispositivos de obrigatoriedade do trabalho. A boa sociedade, da recente república, esperava poder incutir nos libertos e classes populares a valorização do trabalho, relacionando-o diretamente com a moralidade e os bons costumes individuais (CHALHOUB, 2008, pp.23-148). Aqueles que não se encaixassem nesse modelo seriam cerceados fisicamente pela força policial e intelectualmente pelo discurso dos letrados, nos jornais da época. Pensar como o trabalho se estruturaria no Brasil era algo presente na seção política do jornal, nas crônicas e nos romances produzidos por seus escritores.

Vale sublinhar que Júlia Lopes era uma mulher da elite; defendia a modernização das cidades, o alargamento das vias e o paisagismo urbano por questões que certamente fariam mais sentido para sua classe e tendo mesmo essa classe em vista. Não podemos perder de vista esses aspectos da vida da escritora quando observamos sua produção literária. Júlia Lopes era uma mulher de valores burgueses que conseguiu prestígio no meio literário exatamente por não desvalorizar a importância das bases familiares e da

---

<sup>5</sup> Segundo Orna Levin: “Os homens de letras, atingidos pela crise de profissionalização, que não raro os deixava na miséria e no abandono, e pela paralisia da tradição que os consumia numa precariedade inventiva, viram justamente na identificação com o espírito cosmopolita um caminho de ruptura possível, capaz de conduzi-los ao centro das renovações (LEVIN, 1996, p.26).




mulher como figura estabilizadora do núcleo doméstico. Por outro lado, notar essa permanência não implica dizer que a autora tenha deixado de apresentar as tensões do meio e as claras diferenciações dos gêneros. Temos no seu discurso literário, críticas, por vezes sutis, por vezes palpitantes das injustiças e submissões sofridas pelas mulheres e por outras classes sociais. Segundo Mirella Fontes, Júlia Lopes era uma personalidade ambígua, extremamente consciente das imposições de seu tempo e também de seu lugar social (FONTES, 2002). Talvez por isso mesmo a autora limitasse a intensidade de seu discurso feminista, pesando muito bem o que deveria levar as suas leitoras. Ao lado disso, vale sublinhar que suas principais críticas eram voltadas para a realidade das mulheres burguesas (HELLER, 2006, pp72-76).

Os livros de Júlia Lopes de Almeida estão repletos de situações trabalhistas, as mais diversas, principalmente se levarmos em conta que as tensões da organização da casa também são tensões do universo do trabalho. Compreender como a autora colocava em cena o serviço doméstico de funcionários brancos e negros, nacionais ou estrangeiros, é uma forma de analisar o seu posicionamento diante das questões trabalhistas que se tornavam muito vivas nas discussões parlamentares da época por conta da abolição e da entrada considerável de imigrantes no país. Muitos de seus enredos se estruturam em um diálogo com as tensões políticas do momento de uma forma integrada com as relações familiares construídas pela autora.

Em *A família Medeiros*, obra publicada em 1892, o tema do trabalho é o que movimenta o enredo. Apesar de escrito em 1891, para publicação em folhetim, a história desenrola-se entre 1887 e 1888 mostrando os momentos finais da escravidão no país. Simplificadamente, Otávio volta para Campinas de uma viagem de sete anos na Europa e encontra em sua casa a prima Eva que fora morar sob a proteção de seu pai. Este, no entanto, não suporta a sobrinha por ela ser defensora do fim da escravidão e tida como abolicionista por ele e outros fazendeiros tradicionalistas da região. É preciso lembrar que defender o fim da escravidão e ser abolicionista poderia ter sentidos bem diferentes nesse período. Os abolicionistas, principalmente em São Paulo com os caifazes, estavam tomando diversas medidas para alcançar a liberdade escrava – fossem elas dentro da lei ou não. Essa tensão colocada pela autora nos ombros de sua heroína cria um clima de tensão, desconfiança e perigo, pois implicaria na culpa da heroína em uma rebelião escrava que ocorre no desenrolar da narrativa. Além desse aspecto sobre a inocência ou






não de Eva, o enredo do livro gira em torno das tensões do mundo do trabalho – a pergunta, ainda válida em 1892, era: quem irá substituir o escravo? Ao estudar as tensões políticas do período, especialmente na *Gazeta de Notícias*, folha na qual a obra foi lançada, foi possível perceber que a bandeira da imigração europeia, defendida pela autora, era também defendida pelo periódico que naquele momento colocava-se contra, por exemplo, a imigração chinesa. Publicar um livro abolicionista em 1892 tinha mais a ver com evitar o ingresso de uma nova raça “pré disposta” à escravidão, como era vista a população chinesa, do que com uma preocupação com os negros que já viviam em condições de miséria no país (MACHADO, 2016).

*Memórias de Marta*, romance publicado em livro em 1899, também tem o seu enredo no universo trabalhista. A história conta a trajetória de mãe e filha, ambas chamadas Marta. A primeira, viúva, depois da morte do marido e sem conhecimentos profissionais passa a lavar roupas para sobreviver com a filha, fazendo esta se focar nos estudos. Para a jovem Marta a profissionalização como professora é a forma para deixar a pobreza e ter condições saudáveis de vida. A educação formal surge aqui não apenas como adendo para meninas burguesas que certamente seguiriam o caminho do casamento, mas como forma de ascensão social e mesmo como garantia de uma vida respeitável. O casamento em *Memórias de Marta* é irrelevante, já adulta ela se casa apenas para não ficar sozinha após a morte da mãe. É a carreira de professora, no entanto, que guia sua vida.

Contudo, vale sublinhar que observando bem as obras de Júlia Lopes desse início da república, notamos um detalhe em relação à argumentação sobre a instrução formal e sua utilização. Ao mesmo tempo em que Júlia Lopes sempre defendia a instrução feminina, a utilização desse conhecimento como um meio de profissionalização só se tornava visível quando essas mulheres não possuíssem outras condições ou apoio masculino. Marta era órfã de pai desde a infância e só possuía sua mãe como família.


A *Falência*, obra de 1901, também é interessante para essa análise. Como diz o próprio nome do livro o mote da história é a falência de um poderoso empresário do ramo cafeeiro do Rio. A autora abre o livro com o movimento do mundo do trabalho, carregadores transportando as sacas de café para o transporte, cena na qual podemos praticamente ouvir o burburinho da rua, dos passos, do esforço empregado por tais trabalhadores. De um lado a história está o tempo todo enfocando o quanto Francisco



Teodoro precisou trabalhar desde que imigrara de Portugal para o Brasil a fim de conquistar enorme fortuna; de outro temos sua esposa Camila que mantém um relacionamento paralelo com um médico amigo da família. A traição, no entanto, não se torna o cerne da narrativa. A ênfase da autora está em mostrar como a imagem da família e principalmente de Francisco Teodoro está atrelada a sua riqueza e a possibilidade de esbanjá-la em grandes festas e comemorações nas quais os outros pudessem ver sua fortuna. A ganância de ser o mais rico entre seus amigos é o que leva o patriarca a colocar toda a fortuna num negócio de risco. A história ambienta-se em 1891 quando o encilhamento levou à falência centenas de famílias brasileiras no furor da república. Diante da crise Teodoro suicida-se por conta da falência de sua firma, sem chegar a saber do relacionamento extraconjugal da esposa. Camila e o grupo de mulheres ao seu redor precisam aprender novas formas de vida, num universo simples e rural. É interessante notar que a autora retira o filho homem do ambiente da casa, casando-o com uma jovem que não aprecia muito a sogra. O jovem deixa assim de ser o responsável direto pela família da mãe; em outra situação ele provavelmente teria a obrigação de sustentá-las, com esse enredo, no entanto, ele apenas passa a ter o dever de filho em “ajudá-las”.

Observando especificamente o negro, sua representação é dúbia em todos os romances. A autora esforça-se para representar a opressão sofrida por eles, mas ao mesmo tempo deixa claro os estereótipos compartilhados por sua classe sobre o trabalhador negro – o qual é constantemente questionado sobre sua habilidade crítica, intelectual e esforço no trabalho. Com a abolição o escravo passava a ter que assumir o duplo papel de trabalhador e cidadão (CANO, 1993, p.158), contudo a boa sociedade de letrados e proprietários não parecia totalmente convencida da capacidade desses novos cidadãos cumprirem com seus deveres. Entre os recém-libertos e os brancos livres, a ideia de liberdade tinha significados diferentes e, na maioria das vezes foi interpretado pelos jornais e letrados como vagabundagem, desordem e violência (CHALHOUB, 2001). Essa diferença de olhares e incompreensão surgem em alguns momentos da obra de Júlia Lopes; contudo é importante verificar quando isso são deslizes e juízos de valores do narrador ou uma representação do caráter de alguns personagens.

Por fim, busquei principalmente mostrar que ao contrário do que a maioria dos pesquisadores vieram enfatizando até agora, a obra de Júlia Lopes pode ser vista por uma perspectiva muito mais abrangente do que fechada dentro de questões internas ao



ambiente doméstico. Júlia Lopes foi dona de um olhar multifacetado, muitas vezes escondido por trás do espaço aberto para as ideias femininas. A autora, no entanto, não se conteve e com sua costura cuidadosa construiu textos que versavam sobre os “delicados assuntos femininos” e “temas viris”, como tradicionalmente eram tratados a política e a economia do país.

### **Periódicos**

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1890.

### **Referências bibliográficas**

AMED, Jussara P. *Escrita e experiência na obra de Julia Lopes de Almeida (1862-1934)*. Tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo, 2010.

CANO, Jefferson. *Escravidão, alforrias e projetos políticos na imprensa de Campinas*. Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, 1993.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

EL FAR, Alessandra. *A Encenação da Imortalidade – uma análise da Academia Brasileira de Letras nos primeiros anos da República (1897-1924)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

FONTES, Mirella de Abreu. *Julia Lopes de Almeida – representações de uma mulher/escritora*. X Encontro Regional de História – ANPUH, RJ, 2002.


HELLER, Barbara. *Da pena à prensa – mulheres e leitura no Brasil (1890-1910)*. São Paulo: Porto de Ideias, 2006.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do Dândi – um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MACHADO, Ligia Cristina. *As diversas formas de trabalho no folhetim “A família Medeiros” de Júlia Lopes de Almeida*. Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2016.

NEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical – sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das Letras – literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*.



TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão – tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical – história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letas, 1991.

## A AUTONOMIA FEMININA NA BELLE ÉPOQUE: CONFIGURAÇÕES (ANTI)PATRIARCAIS DO NATURALISMO BRASILEIRO

Marina Pozes Pereira Santos (UFF)<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste texto, pretende-se analisar algumas configurações narrativas antipatriarcais da ficção naturalista brasileira e analisar como esse posicionamento foi recebido pela crítica no primeiro momento de circulação da estética, nas décadas de 1880 e 1890. Para isso, considera-se a hipótese de que o naturalismo abraçou as causas antipatriarcais em pauta no contexto político-social do período, caracterizado pela transição da Monarquia para a República, como autonomia feminina, sexo livre e fora do casamento, aborto e divórcio. Causas que primavam pela libertação feminina e colocavam em crise a autoridade patriarcal, na qual a mulher figurava como submissa e inferior ao homem, educada para o casamento e para a maternidade.


**Palavras-chave:** historiografia tradicional; naturalismo; sexualidade; autonomia feminina

Neste texto, propomos uma leitura das ações e das atitudes das personagens femininas dos romances naturalistas brasileiros diferente da que vem sendo feita pela historiografia tradicional, notadamente representada por Alfredo Bosi (1972), Lúcia Miguel Pereira (1988) e José Veríssimo (1977). Para isso, analisaremos algumas configurações narrativas antipatriarcais da ficção naturalista brasileira e verificaremos como esse posicionamento foi recebido pela crítica no primeiro momento de circulação da estética, nas décadas de 1880 e 1890. Consideramos a hipótese de que o naturalismo abraçou as causas antipatriarcais em pauta no contexto político-social do período, caracterizado pela transição da Monarquia para a República, como autonomia feminina, sexo livre e fora do casamento, aborto e divórcio. Causas que colocavam em crise a autoridade patriarcal, na qual a mulher figurava como submissa e inferior ao homem, educada para o casamento e para a maternidade, sob a óptica da moral cristã que via a atividade sexual apenas como meio para procriação.

Os impulsos sexuais da mulher foram condenados tanto pela historiografia tradicional como pela sociedade patriarcal. Eles correspondiam a uma doença que precisava de ser tratada e controlada por meio do casamento e da maternidade plena, de forma a se assegurar a instituição familiar e garantir o progresso civilizacional da sociedade moderna. A mulher era educada para casar e ser mãe, sendo condenados quaisquer impulsos que não tivessem por fim a procriação, vistos como violações ao instinto sagrado da maternidade e perturbações ao progresso civilizacional da humanidade.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras Português-Inglês (UERJ), especialista em Estudos Literários (UERJ) e mestre em Teoria Literária e Literatura Brasileira (UFF). Contato: mar\_pozes@yahoo.com.br.




Contra-pondo-se a esta visão patriarcal, apoiada pelos princípios morais da época e compartilhada pela historiografia tradicional, entendemos como configurações narrativas antipatriarcais as ações e as atitudes das personagens femininas nos romances naturalistas que se opuseram às convenções da sociedade patriarcal, como submissão aos pais e aos maridos, sexo somente depois do casamento e apenas com o seu cônjuge e realização plena da maternidade.

A partir dessa hipótese, exploraremos os romances naturalistas brasileiros *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890) e *O aborto* (1893), de Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914), destacando temas como sexo livre e fora do casamento, sem fins de procriação, aborto e divórcio. Para a análise dessas obras, ao invés de mulheres históricas e ninfomaníacas, como retrata a historiografia tradicional, vemos as ações das protagonistas femininas como indícios de autonomia para decidir sobre sua vida amorosa e sexual, impondo-se em meio à sociedade patriarcal autoritária e opressora. Consideramos, portanto, todo o potencial transgressivo dessas personagens, que desprezavam as expectativas da sociedade patriarcal, mais importante do que as teses sobre histeria feminina que a crítica tradicional – presa às teorias científicas e deterministas do romance experimental de Zola – tentava desenvolver.

Em *A carne*, a protagonista Lenita, órfã de mãe desde o seu nascimento, foi criada sozinha pelo pai Lopes Matoso, que a expusera a uma extensa cultura intelectual e letrada. Ela tinha instrução acima do vulgar, que abrangia conhecimentos de diversas línguas, ciências físicas e estudos sociais. Tudo lhe era fácil, nenhum campo parecia fechado para a sua vasta inteligência. Para José Veríssimo (1977), ela recebeu uma educação de fantasia, “como nunca mulher nenhuma recebeu no Brasil e como raríssimas terão recebido fora daqui” (VERÍSSIMO, 1977, p.188) - o que a fazia parecer um Hebert Spencer ‘de saias’.

Quando Lenita ficou adolescente, vários pretendentes bateram à sua porta, mas a moça, à revelia do pai, dispensava todos os pedidos de casamento. Ela dizia que não tinha vontade de se casar e que escolheria um marido quando sentisse vontade, o que o deixava bastante apreensivo. Ele contra argumentava que cedo ou tarde ela haveria de se casar, uma vez que o casamento era uma necessidade não só social, mas fisiológica.

A partir disso, observa-se que Lenita sabia das expectativas e das exigências da sociedade patriarcal para com as mulheres. Contudo, ela simplesmente deu “de ombros” às opiniões do patriarcado da época. Assim, há nela uma autonomia para confrontar a sociedade patriarcal, ainda que momentaneamente. Tal atitude corresponde a indícios de



autonomia feminina para decidir sobre a sua vida e o seu destino, impondo-se frente aos preceitos da sociedade burguesa e patriarcal, aqui representados por Lopes Matoso e pelos pretendentes de Lenita.

Logo mais à frente, Lopes Matoso morre e Lenita fica órfã de pai aos 22 anos. Muda-se para a casa do coronel Barbosa, ex-tutor de seu pai, que vivia numa fazenda isolada no interior paulista, onde conhecera Manuel Barbosa, seu futuro par romântico. O seu interesse por livros, a sua vivência no exterior, onde provavelmente tivera contato com autores evolucionistas, mais o fato de ter casado por amor com uma francesa, despertaram imediatamente a sua atenção. Contudo, a simpatia por Barbosa escondia a ausência da figura paterna e os instintos sexuais que já vinham crescendo nela.

Mesmo com todo o seu intelecto e prestígio social, Lenita compreendia que não passava de uma simples mulher, e o que sentia, o seu desejo, representava à necessidade orgânica de um homem. Ela descobriu que fisiologicamente era igual às mulheres negras, a uma cabra e a um animal, pois sentia desejos carnis de formas semelhantes. Segundo Mendes (2014), o ponto de vista do romance era de que a natureza não tinha classe social, algo perturbador para a elite nacional que somente aceitava retratar a sexualidade das classes subalternas (MENDES, 2014, p.32).

Ao mesmo tempo em que se sentia atraída por Manuel Barbosa, Lenita se perguntava por que haveria de se importar com aquele homem velho, de aparência rústica e atitudes rudes. Se era a necessidade orgânica de um homem que a torturava, ela poderia escolher um ou vários homens mais fortes que viessem a satisfazê-la. De qualquer forma, a atração que sentia por Barbosa tornou-se irresistível, chegando ao seu cume quando Lenita sofreu a picada de uma cobra venenosa numa caçada na floresta. Foi o filho do coronel quem a salvou, sugando o veneno do seu pé e dando-lhe o antídoto contra a infecção. Alucinada com a lembrança de Barbosa sugando o seu pé, Lenita dirigiu-se ao seu quarto. Barbosa não resistiu a sua presença, e eles passaram a noite juntos.

Esta é a parte do romance mais criticada pela historiografia tradicional: a autonomia de se dirigir ao quarto de um homem para ter relações sexuais. Para José Veríssimo (1977), era inconcebível que Lenita se dirigisse ao quarto de um homem casado, que ainda não era seu amante, e “sujeitar-se depois aos seus caprichos de uma grosseira e bestial sensualidade, como a última das rameiras” (VERÍSSIMO, 1977,

p.190)<sup>2</sup> – como uma mucama desbriada de fazenda. Não obstante, ela vai além da sujeição às vontades do amante, submetendo Manduca ao seu próprio prazer e assumindo, por vezes, posição ativa no ato sexual.

Para Lúcia Miguel Pereira (1988), Lenita é uma personagem pedante, insuportável, histérica e vulgar, oposta a uma mulher superior em luta com as exigências da carne e com as convenções sociais (PEREIRA, 1988, p. 129). Ela é tão imaginária quanto as heroínas românticas, visto que saiu dos livros e não da realidade empírica, “construída não segundo a observação [da realidade empírica], mas de acordo com fórmulas preestabelecidas, que prescreviam a substituição dos sentimentos pelos instintos” (PEREIRA, 1988, p. 131).


Depois do primeiro contato sexual, eles se encontraram novamente várias vezes até que Lenita ficou grávida e decidiu sair da fazenda, uma vez que a situação de divorciado não permitiria que Barbosa se casasse com ela e assumisse o filho. Em São Paulo, ela reencontra um antigo pretendente de boa condição. Contou-lhe tudo sobre o seu envolvimento com Barbosa e sobre a sua gravidez. Ele aceitou a situação e eles se casaram. Numa atitude de cinismo, segundo Veríssimo (1977), Lenita escreveu uma carta para o ex-amante, informando-o sobre a sua nova decisão (VERISSIMO, 1977, p.190). Este se revoltou contra a atitude da moça e não resistiu à dor do abandono e da decepção amorosa, se matando em seguida.

No romance *O aborto*, Maricota e o primo Mário sentiam cada vez mais atraídos um pelo outro. Depois que passou a morar com os tios em Niterói, Mário a ajudava diariamente nas lições da escola normal, ao mesmo tempo em que tentava resistir às seduções da prima. Ele temia que a menina nutrisse desejos matrimoniais e que um envolvimento com ela viesse a atrapalhar as suas aspirações futuras. Mal Mário sabia que casamento não passava pela cabeça de Maricota. Ela sabia que não o amava, pois o que sentia por ele era um desejo carnal, uma necessidade orgânica de um homem. Assim como Lenita, Maricota, alucinada de paixão, também invadiu o quarto do primo, com uma camisola transparente que permitia a visualização das suas opulentas formas corporais. Ela se sentou na cama do primo e deu-lhe um beijo na testa, ao que ele não

---

<sup>2</sup> O padre José Joaquim de Sena Freitas (1840-1913) também criticou a atitude da personagem, visto que não era natural que uma donzela virgem e instruída estresse dessa forma na sexualidade, tomando por vezes a atitude do homem. Uma posição moralista, conservadora e patriarcal, contra a qual a estética naturalista se opusera. Ver em FREITAS, Joaquim José de Sena. *A polêmica*. In: RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.






mais resistiu. Tomou-a nos seus braços, beijou-a sofregamente e consumou a sua primeira relação sexual.

Sem perspectiva financeira para ela e para o pai, que entrara em falência financeira, Maricota aceitou o pedido de casamento de um velho advogado, um libertino, casado com uma velha enferma e conhecido pela alcunha de Bode Velho, tendo o primo Mário como amante. A partir disso, Maricota passou a ser extremamente estigmatizada pela sociedade, sendo abandonada por todas as suas amigas niteroienses. Se a união com o advogado lhe causou isolamento social, por outro lado foi um meio de realizar todos os seus desejos de grandeza, sair da pobreza em que vivia e manter as relações amorosas com o primo. Não obstante, um fato viria a mudar completamente a sua vida: estava grávida do primo. Ambos decidiram pelo aborto, provocado pela ingestão de uma substância abortiva ministrada pelo primo, a qual provocou-lhe uma hemorragia que a levou ao óbito.

Numa leitura apressada dos romances, pode-se afirmar que tanto Lenita como Maricota se submeteram à ordem patriarcal. Com relação à última, a morte após a tentativa de aborto pode ser lida como uma punição narrativa imposta à personagem. Todavia, observa-se que, mesmo com estes finais, as experiências vividas pelas protagonistas não deixaram de representar uma crítica aos valores da época e de sugerir a liberação da sexualidade feminina. O final não esvazia o potencial transgressivo e antipatriarcal dos romances, uma vez que, em nenhum momento, elas se mostraram arrependidas das suas breves experiências libertadoras. Destarte, mostram-se mais felizes do que no início das narrativas, abrindo assim uma ambiguidade narrativa que lança sob suspeição a tese de mulheres histéricas, neuróticas, doentes e proscritas pela sociedade. Elas viveram a emergência do natural, do instinto, do primordial e do sexual, afirmando-se para subverter a ordem patriarcal. As suas “condenações” finais não turvam as inúmeras transgressões da ordem patriarcal narradas no romance.

A partir disso, percebe-se que, apesar das protagonistas um final trágico, elas não deixaram de representar uma crítica aos valores da época e promover a liberação da sexualidade feminina e, por extensão, dos prazeres no corpo feminino. O final trágico apenas realça os rigores da sociedade, demonstrando as mulheres livres não tinham espaço neste meio.

Como vemos, a ficção naturalista, por razões programáticas e como resultado de sua visão materialista, científica e desiludida de mundo, nutria uma concepção de autonomia feminina que foi combatida pela recepção crítica e raramente reconhecida



pela historiografia tradicional. E, por vezes, mal recebida pelos próprios leitores. Tal posicionamento era borrado por estudos sobre a tese da histeria feminina, que anulavam todo o potencial transgressivo das personagens femininas naturalistas.

Nesses romances, os preconceitos da moralidade patriarcal estão sob suspeição, promovendo uma liberação da sexualidade feminina e, por extensão, dos prazeres no corpo feminino. Como observamos, não há nesses romances uma ruptura propriamente dita com o patriarcalismo da época. As protagonistas suspendem o controle patriarcal, mas o patriarcalismo ainda “vive” nos textos naturalistas. Ele não está suspenso, e sim sob suspeições devido às ações transgressoras das personagens femininas, inserindo uma brecha dentro do moralismo patriarcal, como aquilo que escapa às convenções do período e inseri o naturalismo na trama.

Tanto *A carne* como *O Aborto* contam histórias de mulheres liberadas ou que reivindicavam liberação, não se envergonhando do seu próprio corpo e dos seus desejos. Achavam o casamento uma instituição falida e eram a favor do aborto e do divórcio. O romance *A carne* já foi exaustivamente estudado e analisado sob estas visões que, no nosso entendimento, negavam o materialismo dos corpos femininos, anulando-os como matéria em movimento. Conseqüentemente, estes trabalhos rejeitaram que a natureza essencial tanto do homem como da mulher era o seu corpo e as todas as implicações ligadas a ele, especialmente o desejo sexual.

Importante ressaltar que aqui falamos sobre liberdade feminina de pensamento e de atitudes e não financeira, visto que as mulheres continuavam economicamente dependentes dos seus pais e maridos. Portanto, elas não eram legalmente livres, mas, por outro lado, eram donas de suas ideias, dos seus corpos e dos seus desejos sexuais. A resistência ao autoritarismo patriarcal evidenciava-se por meio das ações e das atitudes centradas no corpo e no sexo. Elas cultivavam o livre pensamento e expressavam os desejos sexuais de forma veemente como os homens, o que permite uma aproximação com as experiências libertinas das narradoras Tereza Filósofa, Fanny Hill e das protagonistas de *Os serões do convento*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> O romance libertino é uma fonte inconfessável pela historiografia tradicional dos escritores naturalistas. Contudo, através da nossa pesquisa em andamento sobre a importância da tradição libertina para o romance naturalista, percebemos que, até certo ponto, o romance naturalista se construiu a partir desta tradição, compartilhando temas e configurações narrativas, tais como a personagem da mulher dona de seu destino, a centralidade do corpo e do sexo, assim como a elocução distanciada, tomada ao discurso científico, que evitava julgar (MENDES, 2017).

As críticas às convenções patriarcais, promovidas pelos romances naturalistas, ficam mais evidentes quando vemos, através da leitura dos periódicos da época, que eles eram ditos como obras pornográficas pelos leitores das obras na sua primeira circulação:

Pode causar estranheza que o romance naturalista fosse apropriado como literatura pornográfica no momento de sua primeira circulação, mas o leitor do final do século XIX, o anticlericalismo, a centralidade no corpo físico e a enunciação distanciada do naturalismo aproximavam-no da pornografia. Ambos tinham como base o cientificismo e o materialismo, e advogavam a ideia de que a natureza era moralmente neutra. (MENDES, 2017, p. 182).

Esta associação com a pornografia para obras que destacam as experiências libertinas das protagonistas com relação aos seus corpos e aos seus desejos, sendo que as próprias leem obras consideradas pornográficas no enredo das narrativas, reforça a nossa tese de que a ficção naturalista abraçou as causas antipatriarcais, como autonomia feminina, sexo livre e fora do casamento, em pauta no período. Deste modo, apesar de vendidas sob a rubrica de “leitura para homens” e vetadas ao deleite feminino, sob acusações de imoralidades, elas eram lidas pelos leitores, masculinos ou femininos, que buscavam a satisfação dos seus instintos carnis.


### **Referências bibliográficas**

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.

FREITAS, Joaquim José de Sena. *A polêmica*. In: RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.

MENDES, Leonardo. *Júlio Ribeiro, o naturalismo e a dessacralização da literatura*. São Gonçalo – RJ: Pensares em Revista, n. 4 (jan/jul), p. 26-42, 2014. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/pensaresemrevista/article/view/10980>  
Consultado em abril de 2017.

\_\_\_\_\_. *Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX*. Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 53 (jan), p. 173-191, 2017. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/67571/pdf>  
Consultado em janeiro de 2017.



PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: Prosa de ficção (de 1870-1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PIMENTEL, Figueiredo. *O aborto*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Três Livros e Fascículos, 1984.

VERÍSSIMO, José. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

## Coelho Neto e a literatura de Caliban na *Belle Époque* brasileira

Renata Ferreira Vieira (UERJ/CNPq)<sup>1</sup>  
Leonardo Mendes (UERJ)


**Resumo:** O objetivo desta comunicação é apresentar uma faceta pouco conhecida do escritor e jornalista maranhense Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934) pela historiografia literária, a de autor de literatura licenciosa e pornográfica, sob o pseudônimo de Caliban, da peça shakespeariana *A Tempestade* (1611), nas décadas de 1890 e 1920 no Brasil, época conhecida como a *Belle Époque* brasileira.

**Palavras-chave:** Coelho Neto; Imprensa; Literatura licenciosa e pornográfica

Esta comunicação apresentará os resultados parciais da minha tese de doutorado sobre o surgimento da categoria de “leitura alegre” no Brasil nas décadas de 1890 e 1920, relacionada a leituras de livros de conteúdos licenciosos e pornográficos, como também a outros gêneros focados no aspecto divertido e de entretenimento da literatura, sob a orientação do professor Leonardo Mendes, da UERJ. O objetivo da pesquisa é conhecer os gêneros textuais que constituíam a categoria de “leitura alegre” nas práticas culturais dos escritores, críticos, livreiros-editores, distribuidores e, se possível, do leitor comum dessa época no país. Nesta comunicação o foco de interesse é o estudo de um dos livros que compõe o *corpus* da pesquisa: *Álbum de Caliban* (1897-1898), do escritor maranhense Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934), publicado pela Laemmert & Comp., no Rio de Janeiro. Para cumprir o objetivo do trabalho, a pesquisa investiga informações sobre esse autor e sua relação com o mercado da “leitura alegre”, entre as décadas do final do século XIX e a inicial do XX, no Acervo da Hemeroteca

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Comparada da UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Contato: rfv\_30@yahoo.com.br. Orientador Prof. Dr. Leonardo Mendes. Contato: leonardomendes@utexas.edu.




Digital Brasileira da Biblioteca Nacional por meio dos pressupostos teóricos da história do livro e da leitura (CHARTIER, 1990).

A princípio, a pesquisa considerava que os 6 volumes de *Álbum de Caliban* publicados pela prestigiosa livraria-editora Laemmert, em 1897 e 1898, seriam a única produção de Coelho Neto para o mercado da “leitura alegre”. Durante as investigações sobre a possível circulação desses livros nos dias de hoje, constatamos que havia uma edição de *Álbum de Caliban* em brochura (sem os dados da editora) à venda a R\$100,00 no sebo digital da Estante Virtual. Para ampliar a produtividade da pesquisa, a compra dessa edição foi realizada e incluída no *corpus* da tese. Com o objetivo de explorar a faceta pornográfica do escritor Coelho Neto, apresento, em caráter sintético, a última edição de *Álbum de Caliban*, que radicalizou o conteúdo licencioso dos 6 volumes ao inserir imagens de nudez feminina para a “alegria” do público de ambos os sexos.

No “retrospecto literário” de 1897 da coluna “Caleidoscópio”, do jornal carioca *A Notícia*, Coelho Neto foi reconhecido como o escritor que “mais produziu no ano que passou ou mesmo de 1896”, escrevendo “uma vasta produção oriunda da sua assombrosa fertilidade criativa”, fosse com seu próprio nome e/ou com seus diversos pseudônimos (*A Notícia/RJ*, 10 a 11/01/1898, p.2). Era um “trabalhador incansável, colaborando em três ou quatro jornais: a *Revista Brasileira*, a *União Acadêmica* e o *Almanaque da Gazeta de Notícias*” (*A Notícia/RJ*, 10 a 11/01/1898, p.2). A produtividade do escritor surpreendia seus pares, que ficavam sem saber “como o autor tinha tempo” para realizar várias atividades na imprensa e na escrita de “todos os livros publicados no correr do ano passado [1897]” (*A Notícia/RJ*, 10 a 11/01/1898, p.2). Embora produzisse tanto, Coelho Neto, segundo a voz corrente dos homens de letras, “não fazia obra de fancaria e, ao contrário, aperfeiçoava-se, esmerava-se, mudava o estilo”, com seu talento e sua perseverança no trabalho (*A Notícia/RJ*, 10 a 11/01/1898, p.2).


Entre os livros de Coelho Neto, publicados em 1897, estavam os três primeiros volumes de *Álbum de Caliban*, uma coletânea de “contos brejeiros” assinada pelo pseudônimo Caliban, da peça shakespeariana *A Tempestade* (1611). Os três últimos volumes dessa coleção foram publicados no ano seguinte, cada livro era vendido pelo atrativo valor de 1\$500 (mil quinhentos réis). Antes da edição em volumes, *Álbum de Caliban* era publicado na coluna satírica “O Filhote”, na primeira página do jornal



carioca *Gazeta de Notícias*, entre 2 de agosto de 1896 e 28 de maio de 1897. “O Filhote” surgia como espaço de conteúdo adulto e licencioso, divulgado com candura infantil. A coluna testava a propagação e os limites da literatura licenciosa no jornal, com vistas à publicação posterior dos textos em formato de livro. O teste da coluna (apesar dos protestos dos leitores conservadores) confirmou a aceitação da literatura obscena nos jornais de grande circulação, como também estimulou o mercado livreiro a publicar livros de “leitura alegre”. Com a publicação dos seis volumes de *Álbum de Caliban*, o mercado da “leitura alegre”, por meio da Laemmert, surgia com força total no comércio livreiro da última década do século XIX no Rio de Janeiro, se expandindo pelas cidades de São Paulo e Recife devido às filiais da editora carioca.

*Álbum de Caliban* trata-se de uma série de contos breves, escritos em “linguagem castiça, disfarçando, sob uma forma encantadora”, o conteúdo licencioso dos textos sem recorrer ao emprego de palavras vulgares (*A Nação/SP*, 26/08/1897, p.1). As histórias contêm uma “leve malícia nas letras” ao contar o cotidiano, a vida religiosa e a inocência da criança (*A Nação/SP*, 26/08/1897, p.1). São textos que trazem fortes marcas cômicas da cultura popular do humanismo renascentista do escritor francês François Rabelais (1494-1553), onde o riso é combinado com as ações vinculadas à vida da parte inferior do corpo: o sexo, a concepção, a gravidez, o parto, absorção dos alimentos e a satisfação das necessidades naturais, ao que Bakhtin chamou de “baixo corporal” (BAKHTIN, 2013).

Com o sucesso de vendas dos seis volumes na última década do século XIX, as “brejeirices de Caliban” reapareceram, em 1905, na revista carioca *O Malho* em formato de novelas ilustradas para agradar ao “público de calças e causar invejar ao outro” (*O Malho/RJ*, 14/01/1905, p.4). Na revista *O Malho*, as novelas do *Álbum de Caliban* eram publicadas, em avulso, uma vez por mês. Nas fontes não foi possível localizar o valor da edição ilustrada de *Álbum de Caliban* veiculada pelo *Malho*, que era vendida, separadamente, a 300 réis. A primeira novela, com o título ‘Inocência Inocente’, é a “história cálida” de um rapaz, chamado Inocência, “que chegou à barba sem que a sua alma fosse, de leve, roçada pela malícia, devido aos cuidados escrupulosos da sua tia” (*O Malho*, 14/01/1905, p.4). Para ajudar Inocência, o vigário da cidade “encaminha” o rapaz para Dona Margarida (prostituta e a amante do religioso) para que ela ensinasse ao “pobre as lições da vida” (*O Malho*, 14/01/1905, p.4). O “livrinho” tornou-se na




“sensação do momento”, rendendo ao *O Malho* um aumento considerável de sua tiragem. Segundo a imprensa, os “textos picantes” de Caliban eram um regalo para todos que buscavam um “alegre passatempo” em meio à “ádua labuta diária do ganhapão” (*O Malho*/RJ, 21/01/1905, p.4).

Após o êxito em *O Malho*, uma nova série do *Álbum de Caliban* foi reeditada em brochura e colocada à venda nos pontos de jornais de Braz Lauria, na Rua do Ouvidor, por 1\$000 (mil réis) e pelo correio por 1\$500 (mil quinhentos réis). Supomos que seja o livro comprado na Estante Virtual. Antes de conhecer esta última edição de *Álbum de Caliban* chamávamos o livro de “Caliban pirata” por causa da ausência de autoria, que nos dava entender que o sucesso de *Álbum de Caliban* pelo país tinha estimulado a reprodução ilegal do livro licencioso de Coelho Neto. Mas depois revimos essa percepção porque há duas pistas da participação do escritor nesse empreendimento editorial. A primeira é o reaproveitamento total de uma “cena excitante” do romance naturalista *Turbilhão* (1906), de Coelho Neto, para compor a lista de “contos indecorosos” de Caliban com o título ‘Ritinha’. A segunda é a sua boa relação com seus pares, que, além de contratarem seus trabalhos, os divulgavam na imprensa. Se houvesse apropriação indevida da produção literária de Coelho Neto, tal atitude não passaria despercebida aos homens de letras, pois cada lançamento editorial relacionado ao nome do escritor e seus pseudônimos era registrado na imprensa com todas as pompas.

Nas revistas cariocas *O Rio Nu* e *O Malho*, o lançamento da nova série do *Álbum de Caliban* foi anunciado com grande euforia, como a “novidade mais quente” do ano para os espíritos emancipados da época (*O Malho*/RJ, 01/04/1905, p.12). As “altas temperaturas” do *Álbum* já se insinuavam na capa colorida do livro, que ilustrava um monge de chifres escrevendo “diabruras” ao redor de várias mulheres nuas, como se estivessem nas profundezas do inferno. Na folha de rosto, há uma informação confusa sobre a pretensa identificação da “origem” do livro, onde mistura os dados da procedência e do destino da obra com três línguas: inglês, francês e português. Uma estratégia comunicativa do discurso pornográfico para dificultar a localização dos “livros perigosos”, como também para demonstrar o caráter transnacional da pornografia. Com ilustrações de poses sensuais femininas nas páginas, o volume contém 10 fotos de mulheres nuas e 38 contos, uns publicados na coluna satírica “O Filhote” e






outros nos volumes da edição Laemmert. Apesar de não recorrer ao discurso (propriamente) pornográfico, a última edição de *Álbum de Caliban* configurou-se, plenamente, no imaginário da pornografia ao inserir imagens de corpos femininos nus, rompendo com o caráter cômico e tolerável das “malícias” da literatura obscena, permissiva nas trocas sociais pelo viés do humor, prazer e divertimento.

Sendo mais sexual e destinado para o deleite dos leitores nos recônditos dos seus quartos, a nova série do *Álbum de Caliban* prometia fazer “jus à gratidão do público contemporâneo e aos louvores futuros da História”, por ser uma “obra atenta às exigências dos tempos” (*O Malho*/RJ, 14/01/1905, p.4-5). Em outras palavras, um livro atrelado às tecnologias das artes gráficas e incrementado de recursos sensacionalistas para comover os estados fisiológicos e psicológicos do público leitor (BROCA, 1960; SINGER, 2001). O sensacionalismo partia da forte campanha publicitária do mercado livreiro e da “novidade excitante” das fotografias, que captavam a nudez feminina por meio de imagens encenadas para estimular a interação entre o leitor e o texto (STOOPS, 2015). Na primeira foto do *Álbum*, a modelo (como “boa anfitriã”) encena, com bom humor, uma expressão facial que remete à sensação de que a leitura será excitante, como convém aos livros de “leitura alegre”, ao se descobrir diante dos olhos dos leitores. A percepção das fotografias do *Álbum de Caliban* nos sugere a contribuição criativa dessas modelos por meio da interpretação de cenas carregadas de talentos dramáticos, que expressavam suas participações ativas na própria produção dos conteúdos pornográficos para o imaginário da época (STOOPS, 2015).

Mais ousado e atrevido, o *Álbum de Caliban* reapareceu com objetivo de atender ao público de ambos os sexos, a despeito da interdição patriarcal nos costumes da sociedade da época. Ao considerar o público feminino na apreciação da “literatura de Caliban”, *O Rio Nu* e *O Malho* colocavam em suspeição a expressão “leitura para homens” ou suas variações, como “romances só para homens” ou “leitura para velhos”, usadas para especificar seu público alvo e rotular as obras classificadas como pornográficas nos anúncios dos “livros alegres” no século XIX (*O Rio Nu*/RJ, 06/07/1907, p.7). Suspeição que Coelho Neto já apresentava em 14 de agosto de 1897 por meio do exemplar do 1º volume de *Álbum de Caliban*, dedicado à esposa Maria Gabriela Brandão (a Dona Gabi) (? -1931), que foi doado à Biblioteca Nacional pela família do escritor e pertence à “Coleção Coelho Neto”, do Acervo de Obras Raras. A



postura de Coelho Neto indicava que o escritor assumia tranquilamente seus livros produzidos para o mercado da “leitura alegre” diante da esposa, não havendo nenhum constrangimento entre eles. Desse modo, as mentalidades de Coelho Neto e das revistas *O Rio Nu* e *O Malho* operavam no paradigma libertário da literatura materialista do humanismo renascentista, que não censura a apreciação feminina dos textos obscenos e pornográficos e, especialmente, compreende a mulher na pornografia como uma co-protagonista do universo sexual, executando (sem regulação moral) o prazer de ser desejável (JACOB, 1999).

Valendo das práticas da tradição pornográfica, como ocultar a autoria e o local da edição (para deixar no ar a sensação de possuir uma “obra clandestina”) e a introdução do registro fotográfico (para aguçar os sentidos), *Álbum de Caliban* foi um sucesso de vendas por quase vinte anos. Com edições esgotadas, muitos leitores procuravam o “adorável *Álbum*” nos jornaleiros e nas redações de *O Malho* e *O Rio Nu* (*O Malho*, 29/07/1922, p.39). A consulta aos jornais nos ajudará a entender como Coelho Neto manifestava, com a literatura de Caliban, o mundanismo da vida cultural da *Belle Époque* brasileira, que percebia as novas condições de escrita como uma prática transformada pelas demandas de uma sociedade que compreendia (e consumia) literatura e sexo para além do limite sacerdotal das letras.

## Referências


BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil-1900*. Rio de Janeiro: Liv.José Olympio, 1960.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Álbum de Caliban*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897-1898.

\_\_\_\_\_. *Álbum de Caliban*. Rio de Janeiro, s/d.

CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, Rio de Janeiro, Bertrand, 1990.



JACOB, Margaret. O mundo materialista da pornografia. In: HUNT, Lynn (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Editora Hedra, 1999. p. 169-215.

SINGER, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular". IN: CHERNEY, Leo; SCHWARTZ, Roberto (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p.95-123.

STOOPS, Jamie. "Class and gender dynamics of the pornography trade in late nineteenth-century Britain." *The Historical Journal* 58.1, 2015, p. 137-156.

**Periódicos:** Hemeroteca Digital Brasileira/Fundação Biblioteca Nacional:  
<<http://memoria.bn.br/>> Acesso em: 17/04/17.

*A Nação*/SP, 26/08/1897, p.1

*A Notícia*/RJ, 10 a 11/01/1898, p.2

*O Malho*/RJ, 14/01/1905, p.4

*O Malho*/RJ, 21/01/1905, p.4

*O Malho*/RJ, 01/04/1905, p.12

*O Malho*/RJ, 29/07/1922, p.39

*O Rio Nu*/RJ, 06/07/1907, p.7

## PEDRO RABELO E A LEITURA ALEGRE

Por Riane Dias (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Esta pesquisa tem como proposta produzir um conhecimento novo sobre o escritor carioca Pedro Carlos da Silva Rabelo (1868-1905) e sua atuação como autor e jornalista nos primórdios da Primeira República, investigada em fontes primárias na Hemeroteca Digital Brasileira/FBN. Neste trabalho propomos apresentar e elucidar o conceito “Leitura Alegre” utilizado pela imprensa da época para se referenciar a obras de teor licencioso/pornográfico, muito comercializados no período de maior produção do autor. Utilizamos alguns de seus textos como exemplificação.

**Palavras-chave:** Belle Époque; Pedro Rabelo; Leitura Alegre


Pedro Carlos da Silva Rabelo (1868-1905), ou simplesmente Pedro Rabelo, foi um escritor carioca esquecido pela historiografia que procuramos resgatar e investigar. Propomos revelar mais sobre sua atuação como autor e jornalista no Rio de Janeiro, nos primórdios da República, em uma pesquisa realizada para o Programa de Mestrado em Estudos Literários da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, sob orientação do prof. Leonardo Mendes.

Pedro Rabelo publicou quatro livros: *Ópera lírica* (1893), livro de poesia; *A alma alheia* (1895), livro de contos; sendo os dois assinados com o próprio nome do autor; já *Filhotadas* (1897) e *Casos alegres: histórias para gente sorumbáticas (ou histórias para sorumbáticos)* (1905), são assinadas sob o pseudônimo Pierrot, e são coletâneas de textos humorísticos publicados em periódicos.<sup>2</sup> A obra *Casos com Pimenta*, de 1902, também foi assinada com o pseudônimo, porém, assim como *Casos Alegres*, não foi tão amplamente divulgada na época como foi *Filhotadas*. Por ora não foi possível localizar esta obra em acervos ou livrarias atuais; foram encontradas apenas poucas referências sobre sua existência em almanaques e uma figuração tímida em algumas listas dos jornais da época. Portanto, ainda está sob investigação para que se possa determinar sua origem e sua relação com os trabalhos jornalísticos do autor.

---

<sup>1</sup> Riane possui graduação em Letras Português/Literatura (UERJ/FFP), pós-graduação em Estudos Literários (UERJ/FFP) e é Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – PPLIN (UERJ/FFP), também possui bolsa FAPERJ e é orientanda do Prof. Leonardo Mendes (UERJ). Contato: rianeavelinodias@gmail.com

<sup>2</sup> Utilizamos duas grafias concomitantes, pois o livro expõe ambas as formas na obra, fazendo com que as poucas informações disponíveis até o momento fossem encontradas ora com uma ora com outra grafia.




Pedro Rabelo participou ativamente do projeto de criação da ABL (1897). Indicado pelo próprio presidente Machado de Assis (1839-1908), foi eleito por seus colegas literatos como secretário da primeira sessão preparatória. Foi fundador da cadeira 30 e indicou como seu patrono o escritor Pardal Mallet (1864-1894). Faleceu com apenas 37 anos e sua obra publicada é pequena em comparação a de seus amigos Olavo Bilac (1865-1818), Coelho Neto (1864-1934), Guimarães Passos (1869-1909) e Pardal Mallet (MACHADO, 2009).

Observa-se também que, de maneira mais restrita ao Rio de Janeiro, no período em que o escritor viveu, ocorreu um forte investimento e desenvolvimento do mercado editorial, uma busca mais intensa do público por variedade literária, tanto nacional quanto internacional, causando o crescimento do setor (EL FAR, 2004). O mercado livreiro e a preocupação editorial se desenvolviam de modo a manter seus consumidores constantemente atualizados com o que acontecia no exterior e ao mesmo tempo em divulgar a produção nacional da época. Simultaneamente, observa-se uma atuação múltipla dos escritores que se manifestavam como autores, poetas, jornalistas, cronistas e como críticos literários de outros escritores, que em muitos casos abandonavam cursos superiores na esperança de viver e se sustentar apenas de seus escritos (MELLO, 2007).

Nesse trabalho propomos o enfoque na obra *Casos Alegres: histórias para gente sorumbática/Histórias para sorumbáticos*, mas tendo em vista que este trabalho está em desenvolvimento, não será possível ainda fazer análises aprofundadas como, por exemplo, determinar de que forma o autor selecionou os textos que compõem *Casos Alegres* ou quais destes foram publicações inéditas e quais foram reaproveitados de sua coluna jornalística na *Gazeta de Notícias* (ou de algum outro jornal em que colaborou ao longo de sua vida). Apesar de este ter sido o método utilizado por ele em sua obra anterior, *Filhotadas* (1897).

Dentre as obras produzidas pelo autor, há aquelas que podem ser consideradas oficiais, aquelas que receberam sua assinatura, que constam em seu obituário e pelas quais seu nome é mais comumente lembrado; o volume de contos *A alma alheia* (1895) é um exemplo desse tipo de obra.

*Casos Alegres* representa outra variedade estilística de Pedro Rabelo, com textos mais adultos, obscenos ou picantes que não objetivam omitir a identidade do autor, mas uma autonomia para uma produção mais leve e humorística, diferente de suas



contribuições anteriores que foram consideradas contribuições mais sérias para a literatura. Se faz possível argumentar desta forma a partir da fala do próprio Olavo Bilac, em uma crônica publicada na *Gazeta de Notícias* (25 de julho de 1897, p. 1):

O uso do pseudônimo não quer dizer que o escritor não queira assumir a responsabilidade do que escreve: todo o mundo sabe, por exemplo, que Patrocínio é Proudhomme e que Proudhomme é Patrocínio. Mas, na produção intelectual de um jornalista, como na de um artista, há sempre a parte séria a que o escritor dá o verdadeiro nome, e a parte leve, humorística, que bem pode correr por conta de um pseudônimo transparente. Para cada estilo, cada assinatura.


Esta obra só pode ser encontrada atualmente no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, onde obtivemos autorização para fotografá-la. Ela é composta por 18 contos e 8 poemas, e sua capa e adornos foram ilustradas por Julião Félix Machado (1863–1930), com quem Pedro Rabelo já havia trabalhado anteriormente em *Filhotadas*. Esta capa é considerada uma construção clássica do estilo pelo qual Julião era conhecido, como descrito pela Prof. Dr<sup>a</sup> Letícia Pedruzzi Fonseca, em publicação na revista eletrônica *Tipo&grafia* em 2012, como inovador, por construir imagens híbridas, que mesclavam vários estilos diferentes da época, somado ao uso de folhas gelatinosas que permitiam ao cartunista a maleabilidade necessária para fazer o preenchimento da imagem de forma diferenciada; tantas técnicas diferentes podem ser notadas na capa de *Casos Alegres* e em outros trabalhos semelhantes do autor como as revistas *A Cigarra* (1895) e *A Bruxa* (1896).



Figura 1: *Casos Alegres* 1ª edição fotografado no acervo Casa de Rui Barbosa. Capa por Julião Machado.

Neste exemplo, podemos ver como Julião trabalha linhas finas e espaçadas de diversas formas para conseguir melhores efeitos de sombra, proporcionando naturalidade aos cabelos na capa de *Casos Alegres*. Graças a esta escolha os espaços que se referem ao cabelo da mulher e os que se referem as suas vestes, se tornam claramente diferenciáveis. Outra marca do trabalho de Julião Machado é o preenchimento de suas figuras. Nesta capa notamos a coloração vermelha solidamente aplicada ao fundo da imagem feminina. A cor sólida enquadra e exalta de forma bela aquilo que o ilustrador deseja evidenciar, sendo neste caso, a mulher com a pena. Permitindo que dentre tantas possíveis interpretações, a interpretação luxuriosa ganhe uma ênfase maior.

Outro estilo de preenchimento característico de Machado pode ser observado na imagem masculina, pois esta possui como fundo um amarelo vibrante entrecortado semelhante a um mural em *Casos Alegres*. A cor vibrante e fragmentada, diferente da observada na figura feminina, destaca a feição sorumbática dos homens em contraste



com a face risonha daquele que recebe as cócegas da mulher. E delimita algo mais comum, no sentido de ser menos sexual, causando uma ruptura de contexto, como se cada persona estivesse em uma janela, para em seguida uni-las através da pena.


Na capa de *Casos Alegres* notamos a presença de uma mulher voluptuosa e quase desnuda (uma “pin up” à moda brasileira talvez), que pode ser tomada como uma musa carnavalesca que tenta e inspira o autor com uma pena de pavão, para que saia do estado sorumbático dos outros homens. Introduzindo assim esta temática limítrofe entre aquilo que pode, ou não, ser compreendido como inocente nos textos desta obra. Há um limite ínfimo notado na imagem da capa entre a inocência do ato de uma mulher fazer cocegas em alguém com o erotismo que pode ser apreendido pelo uso da pena de pavão ou, até mesmo, de sua roupa.

Ao iniciar a pesquisa, percebemos que esta obra é detentora de uma descrição divergente entre os estudiosos. Há quem afirme se tratar de um folhetim polêmico (OLIVEIRA, 2008); outros afirmam que esta é uma coletânea de suas publicações jornalísticas feita postumamente por amigos do autor (MACHADO, 2009); e ainda, afirma-se que se trata de um título “picante” lançado pela conceituada editora Laemmert (EL FAR, 2004).

De acordo com as investigações feitas até este momento, duas das declarações puderam ser confirmadas, tanto a afirmativa de Oliveira (de se tratar de um folhetim polêmico) por se referir a uma produção em baixa escala e de baixo custo (como qualquer outro folhetim da época), quanto a afirmação de El Far (sobre se tratar um título picante) por seu conteúdo notadamente libertino. Infelizmente ainda não foram encontradas resenhas ou pronunciamentos específicos sobre esta obra (ao contrário de *Alma alheia* e *Filhotadas*, que possuem opiniões explícitas dos críticos). Foram localizados apenas alguns poucos anúncios em jornais da época sobre a venda do título.

Sobre a afirmação de Ubiratan Machado, que declara a obra como uma publicação feita postumamente por amigos do autor, ainda há necessidade de averiguações mais detalhadas. Entretanto, ao se notar que tanto o lançamento da obra quanto a morte do autor Pedro Rabelo datam do ano de 1905 (sendo o segundo mais precisamente no dia 27 de dezembro de 1905, de acordo com os jornais), torna-se difícil acreditar que esta obra pôde ser concebida e lançada por amigos do autor no mesmo ano (nos três dias restantes).






Notou-se também ao analisar mais demoradamente a certidão de óbito de Pedro Rabelo na Academia Brasileira de Letras, que há um erro em sua redação; o responsável pelo documento insere adequadamente a data no início e no final do documento, mas no espaço destinado a descrição da causa da morte, dia e local. Observou-se que o dia e mês estão corretos, mas o ano descrito é 1906 (um ano após a morte do autor), ao invés daquela em que os anúncios dos jornais declaram e a própria data constante no início do documento, causando uma confusão interpretativa para observadores menos atentos. Portanto, acreditamos que esta afirmação esteja incorreta.

As declarações concordam em dois pontos: há nestas páginas uma amostra contundente do talento do autor, e também, que esta se refere a um texto mais licencioso do que suas obras oficiais. Sua linguagem está mais próxima do imaginário infantil e da permissividade da infância e é utilizada para veicular o conteúdo adulto em jornais e livros da época. Funcionava como se uma criança contasse estes “causos”, mas não os compreendesse realmente, deixando a cargo da mente do adulto interceptar as entrelinhas deste texto, e até mesmo das imagens que dispõe.

É possível também relacionar o estilo da escrita adotado pelo autor com o senso comum sobre o símbolo denominado Pierrot (figura muito bem quista pela sociedade deste período, principalmente, no carnaval). Sua imagem é recorrentemente citada como sugestão de fantasia para os leitores da *Gazeta de Notícias*. Em textos, crônicas e até mesmo em notícias, Pierrot aparece como ingênuo e bobo, sendo utilizado pelos jornalistas (e pelo próprio Pedro Rabelo que o adotou como pseudônimo) como tema de notícias ou ainda, em colunas voltadas para crianças, como um pseudônimo recorrente (Pierrot branco, Pierre cantante ou Pierrot preto).

Pierrot também pode ser apresentado como um lunático inconsciente da realidade, mas esta faceta foi observada com menos frequência nos documentos consultados. Ao assinar essa escrita licenciosa com o pseudônimo de Pierrot, Pedro Rabelo lhe imprimia um aspecto de inocência, mas também a energia sexual associada ao carnaval e ao divertimento.

*Histórias para sorumbáticos* foi chamada de “Leitura Alegre” (ou “Leitura para homens”) e anunciada como um produto que deveria ser escondido para não ofender as damas, mas isso não impedia as mulheres de os ler. A expressão “Leitura Alegre” era um eufemismo de literatura licenciosa, eivada de ares libertinos e que se mostra como a




“moda” direcionada a uma grande gama de leitores, comumente, masculinos. “Os impressos (da *Leitura Alegre*) eram capazes de fazer acelerar o coração, ou, quem sabe, causar uma ereção e um orgasmo – uma experiência de satisfação física e mental, um refrigério para os rigores da vida em sociedade” (MENDES, 2017, p. 176). Eram livros baratos ou por vezes até clandestinos, se o autor possuísse os contatos certos.

Esta leitura libertina falava abertamente sobre sexo e sobre situações em que ele iria ocorrer de forma realista, materialista e franca. O sexo está claramente veiculado ao sentido do texto. Entretanto, não necessariamente está descrito em minúcias ou com o uso de linguagem vulgar (apesar de seu conteúdo ser considerado vulgar por alguns de qualquer forma); mas poderia estar, dependendo da escolha do autor, pois estes procuraram fazer diversos testes para compreender e determinar, pelas respostas dos leitores, quais caminhos escolher na consolidação deste novo “gênero”.

Esta diferença, mesmo que mínima, entre o que é ou não dizível dentro da temática do sexo, entre o que seria considerado implícito ou explícito para os consumidores da época, foi o que ditou a “regra” que permitia aos jornais falar sobre uma obra ou anunciá-la abertamente em suas páginas nas “Bibliotecas de Solteirões”, se esta pertencesse a chamada “leitura de sensação” (EL FAR, 2004). Em *Casos Alegres* encontramos contos curtos e obscenos que evocam sexualidades transgressivas.

Como amostra ilustrativa do tipo de literatura desta obra, temos os contos “Reparação Devida”, “Recordações de Campanha”, “Vinho... p’r’o quarto” e “A Bisnaga”; os quatro primeiros contos da obra que introduzem ao leitor o estilo geral que há de vir.

Em “Reparação Devida”, Mathias da Nobrega, rapaz distraído, míope, gago e católico fervoroso é avisado por seu amigo Rafael sobre uma festa que ocorreria no dia seguinte. A esposa do dono do armazém faz aniversário e ele dará uma festa com muita comida para comemorar. Ao chegar à festa, Mathias se encanta com a mulata que ali trabalhava e decide cortejá-la discretamente, e é correspondido. Mais tarde, ao notar que todos já estavam bem distraídos com a festa e bêbados, ele decide ir atrás da mulher. Procurando às cegas pela cozinha pelo quarto de dormir dos empregados, ele adentra por uma porta e chama por Ritinha, em resposta ouve roncões prolongados. Decide então por toda a sua experiência em prática e iniciar o ato. E após algum tempo de carícias fervorosas, o sogro do dono da casa acorda enfurecido e berrando. Mathias




envergonhado, trêmulo e gaguejando, sem reparar que não era Ritinha que ali dormia, responde que irá reparar sua falta com casamento (RABELO, p. 1, 2 e 3).

Neste primeiro conto, os adjetivos associados a Mathias não apenas caracterizam-no, mas também são as causas de seu mal agouro. Por ser católico fervoroso, ele refreia seus desejos sexuais por longos períodos, tornando o impulso sexual incontrolável durante a festa; isto somado a turbidez dos olhos causada tanto pelo vinho quanto pela miopia resultam no mal-entendido do fim da narrativa ao confundir Ritinha com o sogro do dono do armazém. Em tom jocoso, valendo-se do mal-entendido, Pierrot colocava dois homens na cama. Com o nervosismo causado pelo coito interrompido, sua gagueira se torna descontrolada, o que fecha a comicidade da narrativa.

No conto “Recordações de Campanha”, O coronel Azambuja dá um banquete em sua casa, talvez para comemorar os sete anos do fim da Guerra do Paraguai ou por qualquer outro motivo, com os companheiros de luta que ainda estão vivos. Em meio a tanta comida, vinho e lembranças daqueles que se foram, tanto pela guerra quanto pela tísica, estes sobreviventes de guerra decidem falar sobre suas lembranças da época para mostrar que ainda guardam tais lembranças bem vívidas na memória. Azambuja quase morrera na guerra, pois no delírio da febre arrancara a sonda colocado pelo médico “ali nos pingentes; no porão da barriga”, mas fora salvo por uma enfermeira (mãe do tenente Dioguinho, seu amigo de guerra), que prontamente segurou os “aparelhos” (tanto do coronel quanto o hospitalar) para ajeitá-los. O filho da enfermeira, curioso para saber em que momento da guerra isto havia ocorrido, pergunta ao amigo onde estava quando tal fato ocorreu e este lhe responde que não estavam no sétimo batalhão e sim, no quarto (RABELO, p. 7 e 8).

Neste segundo conto, a necessidade de comprovar para outros homens que a velhice não o alcançou, somado a ingestão de vinho sem uma quantidade adequada de comida concomitante, fazem com que o coronel não compreenda adequadamente que seu amigo não está interessado no local em que o fato se deu, e sim no momento temporal. Esta resposta confusa e ingenuamente senil causa riso ao leitor sem perder de vista a temática principal da leitura alegre, o sexo e, neste caso, erotizando o espaço hospitalar.

Em “Vinho... p’r’o quarto”, um famoso vinicultor e mulherengo, Sr. José, deveria separar as várias marcas de vinho entre si para poder exportá-las. Entretanto, sua mente




se ocupava apenas de Joaquininha, a quem ele desejava desposar. Ao fim da narrativa, ao invés de solucionar o destino de uma garrafa de vinho virgem, José acredita que sua conversa com um de seus empregados se referia a pureza de sua amada e não sobre o destino da garrafa. Portanto, seu destino (de Joaquininha) não será nem o cesto, nem o quinto, e sim, o quarto de Sr. José (RABELO, p. 9, 10 e 11).

Neste terceiro conto, as preocupações do Sr. José sobre os boatos de que sua amada não seja mais virtuosa o distraem de seu trabalho. Entretanto, este precisa ser feito mesmo que sem a devida atenção. As confusões interpretativas entre o que ocorre na cena e o que se passa na mente da personagem faz com que o riso se torne automático no leitor, pois esta distração causa o mal-entendido no diálogo e traz uma conclusão descontextualizada, ingênua e cômica.

No conto “A Bisnaga”, durante o período em que aconteciam os ensaios preparatórios para o Carnaval, as filhas dos Trancoso e dos Oliveiras destacavam-se na dedicação em ter os melhores adornos carnavalescos, enquanto esvaziavam as bolsas dos pais. Margaridinha Trancoso, diabrete de doze anos, conversa com Miloca, a filha mais nova dos Oliveiras, gabando-se do mais novo presente que recebera de seu pai: uma bisnaga prateada para o Carnaval. Miloca não compreende o que é uma bisnaga e pede que Margaridinha explique melhor. Esta diz que a bisnaga é um canudinho que você sacode, mira em outrem e aperta para que ela esguiche. Miloca então afirma que seu primo tem uma dessas. A Trancoso não acredita nela, e a Oliveira responde que tem sim: A bisnaga não é um canudo que se pega, aperta e depois esguicha? O primo Juca tem uma que toda noite bota na mão de Mana Mariquinhas (RABELO, p. 14 e 15).

Neste quarto conto, a ingenuidade é explorada em toda a sua essência através da fala de crianças, que, apesar de possuírem a vaidade de se gabar sobre os bens materiais que possuem, não compreendem completamente como a explicação de uma e a conclusão da outra podem ser compreendidas de maneira sexual. Deixando a cargo do leitor de “leitura para homens” interpretar e rir-se.

A “leitura alegre” era uma produção literária popular e acessível, que podia ou não ser ilustrada (as obras de Pierrot não possuem ilustrações na parte interna dos livros a que tivemos acesso) e que surgem como uma forma de causar no leitor a experiência de usufruir de sensações reprimidas pelas regras sociais e protocolos recatados a que, principalmente as senhoras, eram submetidas (EL FAR, 2004).




Os jornais exaltavam, mesmo que timidamente, os autores de “leituras alegres” e anunciavam animadamente suas obras e valores. Uma escrita acessível tanto pela quantidade em que era produzida quanto pelos módicos valores cobrados em troca de um exemplar. Pierrot foi um grande contribuidor dentre tantos com os quais conviveu, que auxiliaram e estimularam este estilo literário crescente e aquém de qualquer um dos gêneros literários reconhecíveis, publicando sozinho três obras alegres.

Portanto, causando um grande crescimento no mercado editorial, tornando real o ideal almejado por jovens escritores: poder se sustentar com seus ganhos com produção literária. A produção nacional em grande escala enfim se torna possível, se não, necessária. Um alto estímulo para a alfabetização, somado a um público leitor ávido por novidades nacionais e internacionais. A produção literária brasileira vê diante de si uma oportunidade de crescimento nunca antes vista, e extremamente lucrativa. Some-se a isso a fundação da Academia Brasileira de Letras, que trouxe a esperança para que jovens escritores sonhassem em viver de seus ganhos com a escrita, e uma fuga dos padrões sociais excludentes que limitavam o crescimento intelectual a duas opções: carreira diplomática ou carreira médica.

Pedro Rabelo se distanciou o quanto pode destes destinos predeterminados através de sua sólida carreira em cargo público, o que garantiu o sustento de sua família após sua morte, mas mostrou-se igualmente dedicado às questões abolicionistas e à produção jornalística e literária. Optando por esta assinatura carregada da ingenuidade que a personagem Pierrot possui, e também a escrita com temática sexual, passando pela mulher provocante da capa com suas plumas e penas. Em um misto de cocote com musa do carnaval, risonha como pede a folia e estimulante como pedem as “leituras alegres”. Vemos uma produção rica e heterogênea que enriquece brilhantemente a produção literária nacional e que em nada perde aos seus companheiros de tinteiro.

### **Referências bibliográficas**

BAGULEY, David. *Naturalist fiction: the entropic vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.



BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira – São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870 – 1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FONSECA, Letícia Pedruzzi. *Julião Machado e suas inovações gráficas*. Vitória, ES : Revista Tipo & Grafia / Núcleo de Identidade Gráfica Capixaba do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. – N. 2, 2012, p. 15-17.

LIMA, Renata e RIBEIRO, Luiz Fernando Fernandes. *A magia das revistas no Brasil, 1800 – 1945*. Rio de Janeiro: APAG, 1992.


MACHADO, Ubiratan. *Pedro Rabelo: cadeira 30, ocupante 1*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

MENDES, Leonardo. O livro pornográfico na Belle Époque: a década de 1890 e a invenção da “leitura alegre”. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (org.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. São Paulo: Ed. Intermeios, 2016, p. 303-320.

\_\_\_\_\_. *Livros para homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX*. Porto Alegre: Cadernos do IL n.º 53, janeiro de 2017, p. 173-191.

MOISES, Massaud. *História da Literatura Brasileira – Vol II – Realismo e Simbolismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.



OLIVEIRA, Diogo de Castro. *Onosarquistas e patafísicos: a boêmia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7LETRAS, 2008.

PACHECO, João. *A literatura brasileira: o realismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.

RABELO, Pedro. *Alma alheia*. Rio de Janeiro: Casa Mont'Alverne, 1895.

VERISSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Paris: Francisco Alves & Companhia./Aillaud & Bertrand, 1929.

### **Sites**

<http://www.academia.org.br>

<http://www.elsonfroes.com.br>

<http://hemerotecadigital.bn.br/>

<http://www.ladht.com/tipografia/pdfs/revista02.pdf>

<http://www.machadodeassis.org.br>



## A CAPA E O ESTADO PERMANENTE DE INVENÇÃO DE SI: A CAPA DE DISCO COMO SUPORTE PARA O (AUTO)RETRATO DO ARTISTA

Aïcha Agoumi de Figueiredo Barat (PUC-RIO)<sup>1</sup>

**Resumo:** Esta comunicação pretende refletir sobre os usos da capa de disco como suporte para o retrato e/ou autorretrato do artista. Partindo do “estado permanente de invenção”, expressão cunhada por Hélio Oiticica, analisaremos capas que apresentam fotografias de artistas como *locus* de constante criação e recriação das *personae* artísticas. Ao analisar as capas como superfície para retratos, atentamos para um processo que lida diretamente com questões de visualidade e que joga luz sobre certas narrativas (musicais, mas não só). A imagem transmitida por um artista, e o modo como ele se coloca em cena, é também uma forma de (auto)biografia, na medida em que há, muitas vezes, parentesco com o conteúdo do disco.

**Palavras-chave:** Capa de disco; Música popular; Retrato; Visualidade


Como a tela de uma obra de arte, as capas de disco funcionam como suporte para retratos de músicos e artistas. O disco sempre foi um elemento crucial no processo de comunicação do artista com o grande público, mas, nos anos 1950, a visualidade das capas passou por uma série de modernizações. Do simples envelope de papel pardo, as capas passaram a apresentar ilustrações, fotografias e/ou retratos pintados dos cantores e músicos com o intuito de seduzir o consumidor e trazer maior apelo visual para o produto. A capa passou a ser vista como um elemento essencial, ou, como diria a cantora Joyce, como “prefácio do disco”<sup>2</sup>. Curiosamente, a capa de disco pega emprestada sua denominação do campo lexical do livro, e Joyce dá prosseguimento à mesma analogia, trazendo para a esfera do visual o que, num livro, pertence ao âmbito do texto escrito. A capa com o retrato do músico, do cantor, permite uma associação imediata, por parte do público, com o som por meio da imagem. Em *Sobre fotografia*, Susan Sontag discorre sobre como “[a] fotografia tornou-se a arte fundamental das sociedades prósperas, perdulárias, inquietas – uma ferramenta indispensável da nova cultura de massa que tomou forma” (SONTAG, 2015, p.84). Efetivamente, as capas com retratos dos artistas se tornam uma constante, assim como o retrato como gênero (artístico ou não) é uma constante na sociedade ocidental. Shearer West destaca que o retrato é o gênero que mais se manifesta em diferentes mídias:

---

<sup>1</sup> Graduada e Mestre em História da Arte pela Paris I – Panthéon Sorbonne. Doutoranda do Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, pelo qual recebe a bolsa FAPERJ nota 10. Contato: aichafigueiredo@gmail.com.

<sup>2</sup> “[A] capa é prefácio do disco”, Joyce, *Arte da Capa*, 3/9/2015. Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/4443225/>.





Talvez mais do que qualquer outra forma de arte, o retrato se manifeste em formas variadas de mídia. Retratos podem ser pinturas, esculturas, desenho, gravuras, fotografias, [...] podem aparecer em jornais ou revistas ou em mosaicos, cerâmicas, tapeçarias ou cédulas de dinheiro. (WEST, 2004, p.13)<sup>3</sup>

Para além disso, retratar um músico num objeto comercial é também remeter aos problemas de representação da identidade, ao papel do retrato como modo de representação. O retrato é um gênero pictórico que aponta para um interesse pelo individual: a pessoa enquanto ela mesma. Ao pensar na pose como agente crucial do retrato, a pessoa que posa adquire autoria compartilhada sobre sua imagem. Portanto, não se trata somente de um trabalho do fotógrafo. Como aponta Annateresa Fabris:

o modelo oferece à objetiva não apenas seu corpo, mas igualmente sua maneira de conceber o espaço material e social, inserindo-se numa rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativos. (FABRIS, 2004, p.39)


Posar é também uma forma de autoria e ingerência sobre a própria imagem, pois ela é idealizada. Para Fabris, no retrato importam tanto a pose quanto a pausa, pois é esse tempo de fixação que contesta a aparência natural. A pose é “produto social e cultural” (FABRIS, 2004, p.57), enquanto a pausa “remete ao corpo no sentido biológico” (FABRIS, 2004, p.57). No entanto, a autora diz que

todo retrato é simultaneamente um autorretrato, e que todo autorretrato pressupõe um espelho. Graças a ele o indivíduo constrói uma identidade imaginária e ilusória; atesta a existência de uma unidade que a própria superfície do espelho coloca em crise, ao criar uma cisão entre o eu que se apresenta no reflexo e o eu que o percebe. (FABRIS, 2004, p.78)

Ao posar, uma série de convenções sociais são postas em prática, pois “o sujeito que se deixa fotografar é ao mesmo tempo pessoa e personagem, indivíduo e membro de grupo, singular e conforme as normas de uma comunidade” (FABRIS, 2004 p.41). O modelo é, portanto, criatura e criador. Estamos diante de rituais de teatralização de identidade social: pose, acessórios, pontes entre conteúdo sonoro e imagem, associação da voz com um rosto. Os aspectos apontados anteriormente confluem para mostrar que, no retrato, a dinâmica entre a criatura e o criador é desestabilizada.

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. No original: "Perhaps more than any other art form, portraiture comes in a variety of media. Portraits can be paintings, sculptures, drawings, engravings, photographs, coins, medals. They can appear as images in newspapers or magazines or on mosaics, pottery, tapestry, or bank notes."




A partir do momento em que capas ganham a atenção das gravadoras, fotógrafos de renome passam a emprestar seus olhares para eternizar capas clássicas que se tornam, muitas vezes, nossa referência visual quando pensamos num artista. No eixo Estados Unidos-Reino Unido, fotógrafos de renome são rapidamente capturados pelas grandes gravadoras. Nomes como Irving Penn (Miles Davis, *Tutu*, 1986), Richard Avedon (Simon & Garfunkel, *Bookends*, 1968), Robert Mapplethorpe (Patti Smith, *Horses*, 1975), Jean-Paul Goude (Grace Jones, *Island Life*, 1985), entre muitos outros, fixaram imagens de grandes astros da música no imaginário do público. É praticamente impossível pensar em David Bowie, por exemplo, e não o associar à capa de *Aladdin Sane*, clicada por Brian Duffy em 1973. Também é comum pensar em Bob Dylan e associá-lo à capa de *Blonde on Blonde* (1966). Esta, clicada de forma curiosa por Jerry Schatzberg, mostra Dylan ligeiramente fora de foco. É curioso pensar que já em 1966, Dylan escolheria entre tantas opções o clichê em que aparece fora de foco, mostrando que desde então já recusava a ser capturado e definido de forma clara pelo público. No âmbito brasileiro, fotógrafos como Mário Luiz Thompson, Antonio Guerreiro, Ivan Cardoso, Bob Wolfenson, Mário Cravo Neto, Evandro Teixeira, Walter Firmo, Lita Cerqueira, Thereza Eugenia eternizaram retratos de inúmeros artistas da MPB.

Na era dos *commodities*, a capa passa a ser uma peça-chave de *marketing*. Não se pode comprar a banda, mas o álbum se torna um *stand in*. Para Roland Barthes, “o que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado.” (BARTHES, 2011, p.126). O aumento da quantidade de retratos de artista em capas está diretamente ligado a este consumo voraz de imagens. E, no fio deste pensamento, voltemos para Sontag, para quem

[a] fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma mais simples, temos numa foto uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos [...], [é] a importância das imagens fotográficas como meio pelo qual cada vez mais eventos entram em nossa experiência. (SONTAG, 2015, p.172)

Podemos dizer, portanto, que, com essas capas, leva-se para casa a presença visual do corpo do artista. A capa contém o disco numa combinação de aura, música e visualidade. Além do conteúdo audível, tem-se a presença visual de um corpo, para além do “corpo” sonoro, etéreo. Assim, a fotografia tornou-se naturalmente um vetor crucial, pois trouxe uma identidade visual a muitos músicos e bandas e os transformou




em mitos. Ter o astro na capa é colocar mitos ao alcance do público, sobretudo pela escala do LP: o retrato de um rosto na capa muitas vezes se aproxima da escala humana. Não por acaso notamos, na internet e nas redes sociais, a disseminação de um fenômeno chamado *sleeveface*, fotos nas quais pessoas posam colocando LPs na frente de seus rostos e continuam poses para além do campo da capa. Os Beatles provavelmente foram os primeiros a terem consciência de seu *status* de commodity (vide o título do álbum *Beatles for sale*, de 1964, com foto de capa de Robert Freeman) e os primeiros a desafiar os jogos de representação de suas imagens, tentando sempre reinventar o modo de se apresentarem em suas capas.

Conseguir se desprender do cânone da era de ouro da MPB, nos anos 1970, é sempre um desafio. Tematizar os retratos partindo de uma capa da cantora Céu, de seu último disco, *Tropix* (2015), permite romper com este cânone e ao mesmo tempo mostrar que, ainda hoje, tanto a questão das capas quanto a do retrato permanecem relevantes para a discussão. Céu é uma das poucas artistas da atualidade que apresentam grande preocupação com todo o conceito visual de um disco, pensando não só os figurinos e cenários de seus shows em harmonia com o espírito passado pelo disco, como também as capas e videoclipes. Em *Tropix*, seu olhar de Medusa, emoldurado pela franja de seu cabelo, paira em meio ao brilho dos paetês que remetem, no álbum, aos timbres eletrônicos, aos *beats* dos sintetizadores e à cena *discothèque* do final dos anos 1970. Aqui, a capa é de fato um prefácio para o conteúdo sonoro do disco, e traz uma série de referências visuais que acabam transparecendo na sonoridade do disco. O rosto da cantora, como aponta Fred Coelho, parece “uma esfinge que nos encara em sua calma de mármore e seu mistério de musa” (COELHO, 2015)<sup>4</sup>. *Tropix* é a primeira capa onde Céu encara seu público de frente. Graças ao figurino, ao cenário e à composição, Céu traz para a capa um posicionamento a respeito de seu disco, materializando e manifestando seu conteúdo e universo sonoro. Como aponta Annateresa Fabris:

vestir-se é ao mesmo tempo estrutura e acontecimento: ao combinar elementos selecionados de acordo com certas regras, num reservatório limitado, o indivíduo declara seu pertencimento a um grupo social e realiza um ato pessoal. Ato de diferenciação, vestir-se é essencialmente um ato de significação, pois afirma e torna visíveis clivagens, hierarquias, solidariedades de acordo com um código estabelecido pela sociedade. (FABRIS, 2004, p.37)

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/descansar-vista-19022947#ixzz4nJbWPufH>. (último acesso em 29/09/2017)




O retrato do artista nas capas surge desde que começam a serem produzidas capas ilustradas, que substituem o papel pardo que embalava os discos de 78rpm. No final dos anos 1950, os cantores de rádio mostram seus rostos em seus discos, numa forma de fazer o ouvinte atribuir um rosto à voz. Não à toa, muitas vezes os vemos em poses extremamente artificiais, a partir das quais mimetizam o ato de cantar e empostar a voz. É o caso de *Ângela Maria canta para o mundo* (1962) ou, ainda, *Alguém me disse* (Anísio Silva, 1960). Vemos nas imagens de Anísio Silva e Ângela Maria a construção da figura do cantor. Não há qualquer naturalidade aparente, muito pelo contrário, o espectador se vê diante de “uma coincidência entre o conceito de personalidade e aquele de máscara social: repetição diferencial, glamourização do modelo, efeitos de irrealidade” (FABRIS, 2004, p.17). Em ambos os casos nota-se, pelo figurino sofisticado – terno e gravata, no caso de Silva ; vestido bordado e joias em destaque, no caso de Angela Maria –, o desejo de criar uma aura em torno da figura do artista.

A partir de 1963, as capas do selo Elenco, de Aloysio Oliveira, já trazem uma maior sofisticação para a visualidade. Um salto na concepção visual é dado em direção a uma modernidade e simplicidade. Se pensarmos, por exemplo, na capa do disco *Maysa* (1964), veremos que César Villela, *designer* do selo, utiliza uma fotografia de Chico Pereira em alto contraste que dá um grande *close* apenas nos olhos da cantora. Maysa era muito conhecida por seu olhar penetrante. Muito se falou sobre eles. Até mesmo Manoel Bandeira não poupou versos:

Os olhos de Maysa são dois não sei quê dois não sei como diga dois  
Oceanos Não-Pacíficos  
A boca de Maysa é isto isso e aquilo  
Quem fala mais em Maysa a boca ou os olhos? (BANDEIRA, 1960,  
p.3)

Fazendo um paralelo com *Mitologias*, de Roland Barthes, os olhos de Maysa são uma dessas mitologias dos anos 1960. Em seu livro, Barthes teoriza sobre a constituição dos mitos modernos. Um dos mitos destacados por ele é o rosto de Greta Garbo, um *rosto-ideia*, segundo ele. Já Audrey Hepburn teria um rosto menos etéreo e seria, portanto, um *rosto-fato*. Elis Regina é outra que podemos remeter à imagem do



rosto como fato. Na grande parte das capas em que constam retratos seus, a cantora aparece sorrindo. Um sorriso largo de pimentinha, alternando poses mais “posadas”, como em *Como e porque* (1969), com poses mais naturais, como *Em pleno verão* (1970). Não há, de todo modo, grandes reinvenções de sua *persona* artística nas capas. Por ter morrido cedo, seu rosto foi congelado no imaginário popular, e a estabilidade de sua imagem se manteve.


A estabilidade da imagem do artista também é vista nas capas de Roberto Carlos. Desde os anos 1970, suas capas tem basicamente o mesmo enquadramento – dos ombros pra cima – e a mesma paleta de cores – tons de azul e branco. É como se a gravadora desejasse sempre passar uma imagem estável ao público e mostrar que os discos do cantor são uma aposta segura. Em meio a grandes transformações políticas e sociais pelas quais o país atravessou nos últimos 40 anos, Roberto Carlos se manteve numa constante, sem buscar reinvenções, conquistando um lugar cativo e mantendo a majestade de seu título de *Rei*. Curiosamente, ao selecionarmos um conjunto de 1979 a 2007, notamos a passagem do tempo e o envelhecimento palpável do cantor. E, nisso, voltemos a Susan Sontag, que aponta para:

a faculdade especial da câmera para registrar os estragos do tempo [...]. Por meio das fotos, acompanhamos da maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem. Olhar para uma velha foto de si mesmo, de alguém que conhecemos ou de alguma figura pública muito fotografada é sentir, antes de tudo, como eu (ela, ele) era muito mais jovem na época. A fotografia é o inventário da mortalidade. (SONTAG, 2015, p.85).

As marcas da temporalidade estão inscritas em cada capa de Roberto Carlos. O fato de serem muito similares entre si acaba por tornar flagrante as diferenças que se operam ano a ano.

### **O autobiográfico e o (alter)retrato**

Pensar o retrato como uma forma de autorretrato é pensar também no que está em jogo entre biografia do artista, as canções e as sonoridades de um disco. Ao confrontar duas capas de Caetano Veloso, temos um claro panorama desta afirmação. Em *Caetano Veloso* (1971) e em *Araçá Azul* (1973), opõem-se duas imagens inteiramente distintas de Caetano Veloso. No primeiro disco, uma imagem do cantor durante os anos de exílio em Londres: ele surge com feições castigadas – barba grande e por fazer, olhar melancólico e denso, fixo na objetiva da câmera, cabelos despenteados,



lábios rachados, casaco de pele de carneiro. As canções do disco refletem o mal-estar de viver longe da terra natal. O retrato estampado na capa de 1971 dá conta do passar cruel do tempo e, nele, percebe-se a transformação que se opera. O retrato clicado por Johnny Clapp se torna texto pois um “sistema de significação que associa signos de ordens diversificadas, [...] se fixa numa superfície impressa.”<sup>5</sup> (Wrona, 2012, p.19). O corpo, aqui, torna-se autópsia de uma época. O Caetano londrino é uma antítese do disco de 1968: no lugar da explosão de cores da capa de Rogério Duarte, vê-se o cinza do inverno. Como aponta Sontag “A fotografia é vista habitualmente como um instrumento para conhecer as coisas” (SONTAG, 2015, p.109). Aqui, a capa dá conta do momento biográfico de Caetano e é um eco de seus escritos e canções. A imagem transmitida por um artista e o modo como se coloca em cena são também uma forma de (alter)retrato: um outro, ou um desdobramento das muitas faces que se colocam em cena. Um retrato de capa revela uma faceta do artista, uma de suas muitas e possíveis máscaras. No retrato de suas capas, Caetano revela-se no sentido amplo da palavra. O retrato dá conta de sua imagem no mundo e é, ao mesmo tempo, imagem de seu mundo interior. Talvez seja em sua coluna escrita para *O Pasquim* durante o exílio que surja a escrita mais amarga de Caetano. Não por acaso, o disco de 1971 é também o mais duro, rígido, desolado e *dépaysé*.

Aqui é o estrangeiro. O Inf(V)erno. [...]. Eles estão dizendo que aqui é verão. Eu estou escrevendo vestido num casaco de pele imenso. (FERRAZ, 2005, p.327)<sup>6</sup>


Hoje quando eu acordei eu dei de cara com a coisa mais feia que já vi na minha vida. Essa coisa era minha própria cara. [...]. Quando um homem vê sua cara no espelho ele vê objetivamente em que estado a vida o deixou. [...]. Mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha conseguido me aniquilar porque o conseguiu. [...]. Nós estamos mortos. (VELOSO, 1970, p.47-48)

A desilusão do exílio é palpável nos textos e visível no retrato de Caetano, assim como é palpável a melancolia aguda do conteúdo das letras e do canto sofrido. A canção “Asa Branca” – a única do disco inteiramente cantada em português – torna-se canção de exílio, tal como o poema de Gonçalves Dias. O abandono do sertão pelo castigo da seca torna-se o abandono do Brasil pelo castigo dos anos de chumbo. Não há mais rastros do

---

<sup>5</sup> No original: “um systeme de signification associant des signes d’ordres diversifiés, qui se fixe sur une surface imprimée”.


<sup>6</sup> Trecho do texto “Meu caro Sigmund, a Felicidade é uma arma quente”, de Caetano Veloso, publicado em 19 set. 1969 no jornal *O Pasquim*.



Caetano solar, há um outro Caetano. O compositor ocupa o lugar de estrangeiro impotente, que escreve para a irmã em “Maria Bethânia”, clamando por notícias da terra natal na esperança de dias melhores. É também o estrangeiro que vagueia por Londres sem rumo, sem destino. “If you hold a stone”, feita para Lygia Clark, evoca a poética de se voltar para o peso e para a consciência do corpo. É também o ato de fazer da cantiga folclórica uma dobradiça entre línguas, um mantra infinito, como a *fita de Moebius*. “Eu não tenho amor”, diz a cantiga. Caetano canta a Bahia, mas a dor do exílio não é apenas um retrato na parede, e quanto mais ele se sente longe, maior o banzo e sua impotência diante do sentimento do mundo. Esta consciência do corpo parece desabrochar nos retratos da capa de *Araçá Azul*. De um disco a outro, o Caetano se reinventa. É o momento da volta ao Brasil, do reencontro com as raízes e sonoridades do recôncavo. Nisto a capa reflete o disco. Mostra-se não só um retrato, mas um autorretrato do cantor, que escolhe a imagem que deseja passar de si, com poses e pausas.

Quando se opõe o retrato ao autorretrato, esquece-se frequentemente que todo retrato é também virtualmente o autorretrato do retratado, que se reconhece nele, e para quem desempenha a função de prótese visual, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade [...] por intermédio de um olhar exterior, nem que seja aquele mecânico, da fotografia automática. (FREUND *apud* FABRIS, 2004, p.51)

No entanto, é o fotógrafo o mediador que congela o instante de pausa provocado pelo modelo, e é o fotógrafo que materializa a consciência corporal. Em *Araçá Azul*, um corpo despido, solar, entregue e em fusão com a natureza, avesso ao corpo do exílio que se protegia do frio. Na capa, de pé, olhando para seu reflexo no espelho, seu olhar permanece na sombra, o que vemos é o reflexo de seu torso. Suas pernas são a única parte que não são reflexo. Há um quê de Narciso tropical. “O que o espelho lhe revela, afinal, é o outro que existe dentro dele, o outro que tem seu semblante e seu corpo” (FABRIS, 2004, p.154). É curioso notar que, nas fotografias de Ivan Cardoso para *Araçá Azul*, de 1973, Caetano parece mais novo que no retrato que consta na capa de 1971. No interior da capa, vemos diversas fotos de Caetano nas quais ele se olha no espelho e toma banho de mar, com o corpo estendido e aberto no espaço, tal qual um Cristo de Mantegna. A imagem do corpo masculino em relação com a paisagem praiana seria tematizada anos mais tarde na canção “Menino do Rio” (Caetano Veloso). A rigidez da imagem do disco londrino cede lugar a uma exuberância tropical.




O retrato não só dá conta de um sujeito representado, mas é também a marca da linguagem cultural de uma época e da personalidade artística de seu criador. Neste ponto, vemos que no mesmo ano de 1973, Gal Costa lança *Índia*, e, de alguma maneira, as capas dialogam. São corpos expostos e eróticos, que exploram a ligação com a natureza. E assim, neste espírito, segue uma série de capas. Vemos, em *Índia*, um retrato da cantora, clicado por Antonio Guerreiro, que não é um corte de seu busto, mas de seus quadris. É uma versão tupiniquim do *Sticky Fingers*, que Andy Warhol havia preparado para os Rolling Stones. É curiosa a escolha de retratar a cantora não por seu rosto, como seria comum no retrato, mas, no entanto, este enquadramento dos quadris é uma representação de sua sensualidade. Ao vestir-se de índia, Gal Costa incorpora o ideal romantizado do nativo, e “colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião” (FABRIS, 2004, p.36). A imagem de corpos em comunhão com a natureza retoma uma verve essencialista, remetendo a um romantismo, a uma forma de representação da “tropicalidade” brasileira e de seu exotismo e erotismo. O corpo sensual em meio a uma natureza idílica perpassa outras tantas capas da música brasileira, como: *Tamba-tajá* (1976) e *Banho de Cheiro* (1978), de Fafá de Belém; *Feitiço* (1978), *Mato Grosso* (1982) e *...pois é* (1983), de Ney Matogrosso; *Entradas e Bandeiras* (1976), de Rita Lee; *Olho d’água* (1980), de Marlui Miranda; e *Feminina* (1980), de Joyce. As capas de Fafá de Belém trazem todo o exotismo romântico da Amazônia paraense. Em *Tamba-tajá*, a cantora, usando um curto vestido, é retratada em meio a uma floresta segurando em galhos, uma espécie de *Jane* – uma imagem em sintonia com o disco, que traz uma sonoridade que flerta com regionalismos. O retrato em *contreplongée* destaca ainda mais a sensualidade da cantora, que olha o fotógrafo de cima. As gravadoras exploraram os estereótipos de sensualidade: corpos pouco ou nada vestidos, poses sensuais, olhares sensuais. Já Ney Matogrosso revela um corpo que flerta sempre com uma *mise-en-scène* selvática. Como mostra Douglas Crimp: “as fotografias usam a arte não para revelar o verdadeiro eu do artista, mas para mostrar o eu como uma construção imaginária”<sup>7</sup>. (CRIMP apud

---

<sup>7</sup> Douglas Crimp (apud BAQUE, 2007, p.161): Les photographies utilisent l’art non pas pour révéler le vrai moi de l’artiste, mais pour montrer le moi comme une construction imaginaire. Il n’y a pas de vraie Cindy Sherman dans ces photographies: il n’y a que les apparences qu’elle assume”. *Crimp: l’activité*





BAQUE, 2007, p.161). São corpos apolíneos, e essas capas contribuem para a construção de uma figura artística que busca sempre desafiar os tabus puritanos, sempre se alinhando com os ideais do desbunde da contracultura: abandono da vida na cidade e vida no mato, o corpo em fusão com a natureza, livre, na exuberância tropical. Portanto, este conjunto de capas citado no parágrafo anterior não dá conta só do sujeito, marca também a linguagem de uma época. O corpo se torna território onde convergem forças, pulsões de um arquétipo social.

### **O rosto como política**

Um número expressivo de capas com retrato apresenta fotografias de artistas em enquadramento *close*. Ao destacar a proximidade de um rosto, foca-se na complexidade do que é humano. Apenas o homem é dotado de rosto. Na Grécia antiga, como aponta Dominique Baqué,


não há diferença linguística entre rosto e máscara, o que implica que as duas noções não são o objeto de uma apreensão distinta, uma só palavra – *prosopopon* – designa simultaneamente o rosto [...] e o que o cobre. [...]. Aliás, o sentido etimológico do *prosopopon* não seria: “na frente dos olhos do outro”? Para um grego, o visível dá a ver, ele não esconde nenhum segredo, nenhum interior que demandaria ter os signos decifrados.<sup>8</sup> (BAQUÉ, 2007, p.161)

O cantor é imagem. Em ensaio publicado em *Mil platôs (Ano zero: rostidade)*, Deleuze e Guattari lançam mão de metáforas para dar conta do que é um rosto: é um elemento que envolve política. “O rosto é um verdadeiro porta-voz” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.52). Naná Vasconcelos (*Africadeus*, 1973; *Amazonas*, 1973); Milton Nascimento (*Minas*, 1975), Miles Davis (*Tutu*, 1986) e Gilberto Gil (*Refavela*, 1977; *Luminoso*, 2006) são alguns dos artistas que exploraram o retrato de seus rostos em *close* para suas capas. O rosto é local de ressonância, significância e subjetividade. De significância porque carrega um contexto histórico cultural, é objeto que pode ser interpretado de forma semiótica. De subjetividade pois é também autorretrato, uma

---

photographique du postmodernisme. Catalogue L'époque, la Mode, la Morale, La Passion, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

<sup>8</sup> En Grèce ancienne il n'existe pas de différence linguistique entre le visage et le masque, ce qui implique que les deux notions ne font pas l'objet d'une appréhension distincte, un seul mot – *prosopopon* – désignant simultanément le visage [...] et ce qui le recouvre. [...]. D'ailleurs, le sens etymologique du *prosopopon* n'est il pas : devant les yeux d'autrui ? Pour un Grec, le visible donne à voir, il ne recèle aucun secret, aucun for intérieur dont il conviendrait de déchiffrer les signes. (BAQUÉ, 2007, p.27)



construção de si, hermeneuticamente interpretável; afinal, ele pertence a um ser humano. Em *Minas* (1975), Milton Nascimento, retratado pelo fotógrafo Cafí, olha fixa e intensamente a objetiva. O enquadramento em *close* aproximado exclui acessórios ou elementos exteriores que não o rosto nu de Milton. Ao encarar a objetiva, o cantor encara também o espectador, obrigando-o a olhá-lo nos olhos. Como aponta Agamben,

[n]aquele átimo, a natureza insubstancial do rosto humano emerge repentinamente à luz. Que os atores olhem para a objetiva, significa que eles *mostram estar simulando*; e, todavia, paradoxalmente, propriamente na medida em que exibem a falsificação, eles parecem mais verdadeiros.<sup>9</sup> (AGAMBEN, 1996)

Milton encara que o vê com olhar denso e assume o lugar de protagonista central de sua obra na capa. Para Barthes, “ a Fotografia começou, historicamente, como uma arte da Pessoa: de sua identidade, de seu caráter civil, do que se poderia chamar, em todos os sentidos da expressão, o *quanto-a-si* do corpo”. (BARTHES, 2011, p.88) Em *Minas*, o retrato do cantor é testemunha de sua presença. Seu corpo é marca primeira da identidade que está ali. O título do disco é um jogo das primeiras letras de *Milton Nascimento*, que, juntas, acabam por formar o nome de seu estado de origem.<sup>10</sup> Apesar de ser o quinto disco da carreira de Milton Nascimento, é o primeiro onde o cantor aparece na capa.

Todos os retratos citados nesta seção trazem rostos negros para um lugar de protagonismo. São estes rostos os elementos centrais da visualidade da capa. Eles atestam o quanto questões próprias às representações do negro saltam aos olhos nas concepções de capa de disco, que acaba por se tornar um lugar de afirmação dessa representatividade.


### **Considerações finais**

Pretendemos apontar pistas para pensar o gênero do retrato em capas de disco. Ainda hoje se trata de um espaço (a capa) e um gênero (o retrato) nos quais o artista desafia os limites de sua própria representação. Um suporte que trabalha facetas

---

<sup>9</sup> Traduzido numa versão brasileira do italiano por Murilo Duarte Costa Corrêa. Fonte consultada: “A cet instant, le caractere non substanciel du visage humain émerge brusquement à la lumière. Le fait que les acteurs regardent dans l’objectif signifie qu’ils montrent qu’ils sont em train de simuler; et cependant, paradoxalement, dans la mesure même où ils dénoncent la falsification, ils apparaissent plus vrais.” (AGAMBEN, Giorgio. “Le Visage”. In: *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Payot, 1995 [Rivages poche/ Petite bibliothèque Payot, 2002], p. 103-112).

<sup>10</sup> No encarte, na seção de agradecimentos, lê-se: “O disco é dedicado a todas as pessoas que ajudaram e pro Rúbio, um menino que juntou duas sílabas do meu nome e descobriu o título”.



múltiplas de uma mesma personalidade pública. Retratar um cantor, ou um músico, é pensar os problemas de representação da identidade, o processo de construção da imagem, o papel do retrato como modo de representação e reinvenção, e também as funções desse retrato em um objeto comercial.

### **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *Il volto*. In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Bollati Boringhieri: Torino, 1996. Tradução: Murilo Correa. Disponível em: <http://murilocorrea.blogspot.com.br/2010/02/traducao-o-rosto-de-giorgio-agamben.html>. Acesso em: 19 set. 2017).

BANDEIRA, Manuel. *Maysa*. *Jornal do Brasil*, 20 abr. 1960. Primeiro caderno, p. 3.

BAQUÉ, Dominique. *Visages: du masque grec à la greffe du visage*. Paris: Editions du regard, 2007.

COELHO, Fred. *Descansar a vista*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 abr. 2016. Segundo caderno, p. 2.

FABRIS, Annateresa. *A identidade virtual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FERRAZ, Eucanaã. *Caetano Veloso – o mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra que Ronca, 1977.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WRONA, Adeline. *Face au portrait: de Sainte-Beuve à Facebook*. Paris: Hermann, 2012.



## O POP-CAMP POLÍTICO DO TEATRO DO RIDÍCULO

Ana Gabriela Dickstein Roiffe (PUC-Rio)<sup>1</sup>

**Resumo:** Gênero teatral que se desdobrou em diferentes companhias, o Theatre of The Ridiculous criou uma estética cênica derivada da sua relação com o cinema, de onde vieram alguns de seus integrantes e textos dramáticos. A partir da análise da obra *The Life of Lady Godiva* (1966), de Ronald Tavel, a comunicação discute de que maneira o Teatro do Ridículo usou os meios de comunicação e o travestimento, para gerar um repertório, ao mesmo tempo, *camp* e político, que ultrapassava as críticas ancoradas na falta de moralidade e no mau gosto, para ampliar o debate sobre a cultura de massa, a sexualidade e as transientes fronteiras entre as artes.


**Palavras-chave:** Teatro do Ridículo; campo expandido; *camp*; Abralic.

### The Life of Lady Godiva: da Bíblia aos tabloides


*Uma forte luz ilumina a long chaise no centro do palco. Na mesa ao lado, uma garrafa de bebida, um copo, um cinzeiro, um pacote de cigarro. Sentada de forma rígida na chaise, Madre Superviva, interpretada por um homem e vestida com hábito inglês estilo Art Nouveau, dirige-se à plateia: “A partir deste ponto, você vai descobrir que cada linha é melhor do que a próxima”. Acende um cigarro, deita-se na chaise e continua: “A nudez é a quintessência da essência, embora seja um sacrilégio dizer isso”. Entra o fim de Les Preludes, de Liszt. A cortina com penas de pavão deixa à mostra um cavalo branco de madeira. O condutor Tom e Lady Godiva, sobre o cavalo branco, conversam usando um exagerado acento britânico, que rapidamente se transforma em uma mistura de espanhol estilo mexicano e um inglês com sotaque do Brooklyn. “Yo me yamo Rosita”, ela tenta esconder seu verdadeiro nome. “Me Tom da cabbie”, o motorista responde. Ao fim da viagem, marcada por olhares lascivos pelo retrovisor, Godiva chega a seu destino e suplica: “Oh, Señor Taxi-Driver, es necessário pagar?”. Tom, constrangido, responde que não. Godiva abusa da sua boa vontade: “That’s what I thought. Thanks, honey, see ya later, sucker!”. Na sequência, com um coro de freiras ao fundo, ela canta para a plateia sobre como aprendeu a pecar na vida. Surge mancando a irmã Kasha Veronicas, com seu hábito fin de siècle, um avental na cintura e uma vela na mão. Ela dá boas-vindas a Godiva: “Como posso te*

---

<sup>1</sup> Graduada em Comunicação Social (ECO/UFRJ), mestre em Ciências Sociais (IFCS/UFRJ), doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Contato: anadickstein@gmail.com.



*ajudar? Este é um convento de regras mais brandas. Por que você não entra?”. Godiva lamenta precisar de novas solas para seu sapato Oxford. A freira promete ajudá-la, até que de repente aparece a Madre Superviva alertando as duas sobre o Lymphogranuloma Venereum: “Todas as pessoas com lesões genitais deveriam fazer um exame para excluir a possibilidade de infecções mistas. Lembrem-se: mantenham a América limpa!”. No convento, Godiva joga-se aos pés da Madre: “Por favor, deixe-me fazer os votos finais agora! Sou uma lady, Lady Godiva.”. A Madre contesta: “Nunca vi uma prostituta que não dissesse que é uma lady.”. O xerife Thorold, filho da Madre Superviva, entra em cena, tentando convencer Lady Godiva a jogar charme para Leofric, o poderoso homem que aumentou as taxas da população local e deixou o convento em risco. Barbudo e alto, Leofric surge em trajes sadomasoquistas, agitando e estalando seu longo chicote. A chaise torna-se o centro da ação de todos os personagens: num extremo, Madre Superviva e seu filho Thorold se seduzem, protagonizando cenas edipianas; no centro, Leofric ataca Godiva, jogando fora a sua saia, beijando seus pés descalços e tocando o seu seio; no outro extremo, a irmã Kasha Veronicas é jogada para fora da chaise pelos amantes. O motorista Tom aparece entre as cortinas gritando: “James Dean is dead!”. Enquanto isso, Leofric propõe a Godiva que caminhe nua, sobre um cavalo branco, pela cidade de Conventry e, em contrapartida, promete que as taxas para a população serão retiradas. Godiva pondera: “Como posso fazer isso se tenho hemorroidas? Elas não machucam, mas fotografam muito mal.”. Leofric retira um tubo do bolso: “Use isto. Em caso de irritação prolongada e severa, consulte o seu médico. Em caso de morte, descontinue o uso”. Godiva cai desmaiada. O motorista Tom entra anunciando um momento de divertissement para que os atores possam trocar de roupa. Imita os movimentos de Lady Godiva, explicando à plateia que, basicamente, o divertissement é um artifício superficial. Os personagens voltam ao palco vestidos como anjos. Sobem e descem uma escada, como na bíblica história de Jacó. Mas, de forma desordenada e ininterrupta, criam uma grande confusão visual. Godiva acorda assustada com a visão do coro de anjos sobre ela, gritando frases como: “Espontâneas erupções de alegria estão banidas em público”, “O prazer é contra a lei”, “Seu pai foi um estuprador”, “Sua mãe é uma sádica swingueira”. A Madre Superviva declara que, na verdade, é mãe de Godiva. Logo depois, deixa seus seios falsos caírem no chão e todos os personagens percebem*




que a Madre é, na verdade, um homem. Godiva é jogada ao chão e violentada por ela. O xerife Thorold comenta: “Quem dera esta fosse uma peça de Sheakspeare”. O coro de freiras entra em forma de uma chorus line, com imensas perucas, que são destruídas pela tesoura raivosa da Madre Superviva. Godiva prepara-se para iniciar a sua cavalgada. A irmã Veronicas tenta lhe oferecer seus velhos sapatos, já consertados: “Assim você não estará completamente nua”, ela consola a lady. Mas Godiva responde: “Este é o único artigo de que não preciso, já que não estou andando. Algum dia, tenha fé, Irmã Veronicas, a pornografia será aceita. Mas a nudez nunca deve ser entendida”. Godiva vai embora e, atrás dela, o coro de freiras. O motorista Tom a espia voyeuristicamente. FIM.

Este resumo traduzido e adaptado da peça *The Life of Lady Godiva*<sup>2</sup> – escrita por Ronald Tavel e apresentada pela primeira vez em 1966, em Nova York – comporta alguns dos principais elementos que marcaram a trajetória do Theater of the Ridiculous, considerado o grande representante da arte pop nos palcos. Conhecido no Brasil como Teatro do Ridículo, esse estilo ou gênero teatral misturou referências à indústria do entretenimento nas suas mais variadas formas a uma forte consciência das formas clássicas dramáticas e literárias, usadas de forma desconstruída e citacional. Dividido em dois principais grupos depois de uma série de conflitos pessoais e estéticos – o Playhouse of The Ridiculous, de Ronald Tavel, e a Ridiculous Theatrical Company, de Charles Ludlam –, o Teatro do Ridículo trazia uma trupe de artistas desajustados, extravagantes, de personalidade inquieta e inflamada, que experimentavam nos palcos a evasão de suas personalidades dissonantes, a partir de excessos de violência, humor, liberação sexual e hedonismo.

A trama de *The Life of Lady Godiva* situa-se em um convento-prostíbulo, com cenários, figurinos extravagantes e maneiristas, como uma cortina com penas de pavão e um cavalo branco de madeira. Além da atriz Dorothy Opalach – uma famosa soprano que, com mais de 40 anos, largou a ópera e a família para recomeçar a vida em Nova York e acabou interpretando o papel da protagonista –, muitos dos personagens mais

---

<sup>2</sup> A tradução e o resumo corrido da obra foram feitos por mim, a partir de uma livre adaptação do texto original de Ronald Tavel, publicado no livro *Theater of the Ridiculous* (MARRANCA; DASGUPTA, 1998). Foram omitidas diversas cenas, assim como aglutinadas e editadas outras, de modo que se mantivessem apenas alguns dos elementos centrais relevantes para ilustrar o argumento da apresentação.




importantes do Teatro do Ridículo participaram de alguma forma da peça – entre eles, John Vaccaro, Charles Ludlam, Mario Montez e Jack Smith, que desenhou os figurinos da montagem. Ronald Tavel conta que se inspirou em duas imagens para escrever a peça: a história bíblica de Jacó em que uma escada permitia aos anjos que acessassem diretamente Deus; e o filme hollywoodiano *Lady Godiva of Coventry*, de 1955 (HAASE; SIEGEL, 2014, p. 348). Da mesma forma, a obra também combina referências heterogêneas, que vão de Art Nouveau, Liszt e Sheakespeare a tabloides e publicidade. Muitos de seus personagens são travestis, que revelam a decadência de instituições familiares e religiosas, criando situações edípicas, estupros e violentas humilhações, mas sempre com uma grande dose de humor.

Nesse sentido, confluem na peça alguns dos principais atravessamentos que construíram a linguagem do Teatro do Ridículo, como a relação com o cinema, o travestismo e o conceito de *camp*, e que o tornaram uma importante influência para um amplo espectro de manifestações culturais, de diferentes décadas e estilos, desde a febre da *disco music* nos anos 1970, passando pelo teatro do besteiro carioca nos anos 80 até o uso de alguns de seus elementos na estética de cineastas como Pedro Almodóvar, fã declarado do gênero.

### **A produção de um repertório *camp***

A singularidade do Teatro do Ridículo – uma vanguarda sem qualquer vínculo academicista – surge desde sua gênese fortemente vinculada ao cinema, o que deu origem a um estilo teatral fecundado pela linguagem cinematográfica em diferentes aspectos, entre diálogos, iluminação e referências estéticas. Tudo começou quando Ronald Tavel, depois de escrever alguns dos mais importantes filmes de Andy Warhol, como *Screen test #2* (1965), *Vinyl* (1965), *Chelsea Girls* (1966) e *Hedy* (1966), teve quatro roteiros rejeitados pelo artista pop e decidiu levá-los ao palco, formando o Theater of the Ridiculous. Ao lado de Tavel, muitos dos personagens que fizeram parte dessa trupe transitava entre o cinema e o teatro undergrounds e passaram a usar ambos os espaços como campos de experimentação estética, construindo uma cena teatral vinculada aos meios de comunicação e à potência das imagens.

Mas o Teatro do Ridículo é lembrado especialmente pela maneira como trouxe elementos da estética *camp* para o centro da cultura de entretenimento norte-americana,



contribuindo para desenvolver e disseminar um repertório específico, ao adotar como marca o travestismo entre personagens homens e mulheres como forma de sátira social, num esforço consciente para tematizar e ultrapassar questões de identidade e gênero.

Diferentes referências relacionam o termo *camp* a duas raízes. A primeira delas é o verbo francês *se camper*, que seria “ter uma atitude segura, extravagante, provocativa”<sup>3</sup>. *Camp*, no entanto, também pode ter associação com o acrônimo com K, K.A.M.P., de Known as Male Prostitute [conhecido como um prostituto masculino<sup>4</sup>]. De toda forma, o *camp* associa-se à ostentação e à afetação homossexual, aos exageros gestuais, àquilo que é afeminado e maneirista, fundindo elementos da alta cultura e da cultura popular. Em português, um termo usado para traduzir o *camp* é “fechação”, que sugere uma situação apoteótica, de esplendor. (LOPES, 2006, p. 385)


A grande referência sobre esse conceito é o controverso artigo “Notes on Camp” (1987), de Susan Sontag, publicado pela primeira vez em 1964, no seio da convulsão dos movimentos de contracultura. A partir de 58 notas dedicadas a Oscar Wilde, o artigo construiu uma robusta moldura teórica para o termo, classificando-o como uma sensibilidade que reúne, por exemplo, objetos, filmes, móveis, canções, romances e edifícios em torno de uma predileção pelo artifício e pelo exagero. À diferença da sensibilidade da cultura erudita – relacionada a verdade, beleza e seriedade – e de uma sensibilidade da angústia, crueldade e loucura (encontrada, por exemplo, em obras de Rimbaud, Kafka e Artaud), o *camp* seria uma sensibilidade puramente estética, refletindo uma seriedade fracassada e novos padrões do que é bom e ruim. Sontag destaca também a relação do *camp* com uma “teatralização da vida”, afirmando que o *camp* seria “a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro.” (SONTAG, 1987, p. 323). Segundo essa definição, o *camp* exercita a generosidade no lugar do julgamento e se traduz apenas como uma forma de prazer, um divertimento. Em suma, o *camp* seria a vitória do estilo sobre o conteúdo, da estética

---

<sup>3</sup> Segundo uma das definições do verbete “camp” no *Online Etymology Dictionary*: “camp (adj.) – ‘tasteless,’ 1909, homosexual slang, of uncertain origin, perhaps from mid-17c. French camper ‘to portray, pose’ (as in se camper ‘put oneself in a bold, provocative pose’); popularized 1964 by Susan Sontag’s essay ‘Notes on Camp.’ Campy is attested from 1959.” Ver [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=camp](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=camp). Acesso em 27 set 2017.

<sup>4</sup> Definição do verbete “camp” no *The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English* (2015, p. 137). No Brasil, a tradução mais corrente para “prostituto masculino” seria “michê”.






sobre a moralidade, da ironia sobre a tragédia. Tudo isso resulta numa sensibilidade “descompromissada e despolitizada — pelo menos apolítica” (SONTAG, 1987, p. 320).

O texto de Sontag recebeu críticas que identificavam um esvaziamento da sua conotação política, colocando-o apenas como um esteticismo jocoso, que propunha uma visão cômica do mundo e não considerava, por exemplo, dimensões históricas e outros cruzamentos. Muitos teóricos afirmam que a dimensão política do *camp* é uma prática que opera, mais do que como revolta externa, em termos de inversão interna. Em “Resurrecting Camp: Rethinking the Queer Sensibility” (2013), por exemplo, John M. Wolf descreve o *camp* como um mecanismo de sobrevivência, que produz uma força política sutil, mas estratégica na reconfiguração de códigos da cultura dominante.

No artigo “Terceiro Manifesto Camp” (2002), Denilson Lopes aponta que o *camp* passa a ser central na cultura pop dos anos 70, passando por uma série de manifestações, como a *glam rock*, o universo brega, o cineasta Pedro Almodóvar e o escritor Caio Fernando Abreu. Mais do que uma categoria de gosto cultural ou modo de comportamento, o *camp* em sua definição é capaz de estabelecer mediações, é mutável no decorrer do tempo, transitando entre categorias muitas vezes antitéticas, como teatralidade e autenticidade, ironia e intensidade. O *camp* torna-se, assim, uma estratégia situacional, um instrumento que revela o artifício na delimitação de subjetividades contemporâneas. Para Lopes, o caráter político do *camp* não se relaciona apenas à sua origem marginal – com pessoas isoladas e excluídas –, mas especialmente porque tem na afetividade um elemento central. (LOPES, 2002, p. 112)

Talvez também por toda essa ambiguidade, o artista Hélio Oiticica tenha mostrado um fascínio pela cena underground que incluía o Teatro do Ridículo e a cultura *camp* quando morou em Nova York, o que se apresenta tanto nas suas cartas para amigos próximos como em alguns de seus textos mais representativos. Ao escrever para o jornalista Luis Carlos Maciel em 27 de março de 1971, mostra-se impressionado com a ousadia do grupo no palco, revelando inclusive que conviveu com alguns dos seus integrantes:

(...) fui ver o pessoal do Theater of the Ridiculous, e gostei; fazem teatro experimental num lugar chamado Gotham Art Theater: “The Grand Tarot” e “Bluebear”; são muito inteligentes (conheço um escritor Leandro Katz que faz a luz, e conheci o resto do pessoal, inclusive o filho do Brecht, que faz um hermafrodita no “Grand Tarot”: metade noiva, metade noivo: a caracterização é incrível:



parecem duas metades coladas juntas; ele tem uma cara estranhíssima); usam cobra, os atores e atrizes despem-se e vestem-se, fodem, etc., tudo em cena...<sup>5</sup>

Oiticica também aproveita o conceito de *camp* como forma de construir um pensamento crítico sobre a arte. Numa entrevista com a *drag queen* porto-riquenha Mario Montez (2014) – atriz-musa do cinema underground de Andy Warhol e do Teatro do Ridículo –, realizada em 1971, reivindica um vínculo entre os efeitos dessa cultura e o que chamou de “coisas tropicais críticas”. Durante a conversa, o artista articulou laços de parentesco entre a Tropicália brasileira e a underground estadunidense Tropicana, um motel barato em Los Angeles, onde, além de traficantes e prostitutas, hospedavam-se celebridades como Janis Joplin, Bob Marley, Iggy Pop e William S. Burroughs.<sup>6</sup> O reconhecimento dessas “coisas tropicais críticas” incluía o próprio Mario Montez e o multiartista Jack Smith, que criou algumas das mais belas e desconcertantes imagens do cinema e do teatro performático dos anos 60 a 80.


Max Jorge Hinderer Cruz (2011) lembra que o termo *tropicamp* surgiu num contexto de novas formas de consumismo e mercadoria, dos impactos dos movimentos de 1968, da cooptação da cultura marginal pelo mainstream e das demandas do consumo vanguardista num mercado liberal. Nesse sentido, o *tropicamp* teria sido uma tentativa de Oiticica estabelecer uma relação de aliança entre undergrounds dos Estados Unidos e do Brasil contra sistemas repressivos liberais ou fascistas. Mais do que um refúgio a uma arte comercial e pouco ousada, o *tropicamp* implicaria um estado desarraigado, à deriva dessas sociedades repressoras. Tudo isso importa especialmente porque haveria uma genealogia tropicalista em Oiticica que já não passaria por Oswald de Andrade, mas teria sua matriz num Tropicalismo de Jack Smith e em toda a cena underground que o circundava, incluindo o Teatro do Ridículo. Uma genealogia desviante que...

torna possível lançar uma luz em similaridades estruturais que podem ser desenhadas entre práticas ‘antropofágicas’ e ‘camp’, como uma atitude contra a hegemonia cultural e uma aliança ahistórica: apropriação, humor, desterritorialização de estruturas semióticas e

---

<sup>5</sup> Material gentilmente enviado por Ariane Figueiredo, do Projeto Hélio Oiticica.

<sup>6</sup> Mais ainda, foi no Tropicana que se filmaram dois importantes filmes de Andy Warhol e Paul Morrissey, *Trash* (1970) e *Heat* (1972).



padrões de significação, desessencialização de práticas culturais etc. (CRUZ, 2011, p. 15)<sup>7</sup>

Nesse sentido, é importante resgatar, especialmente no atual contexto de crescente intolerância, as possíveis ressonâncias de um conceito como o *camp* sobre modos de subjetivação contemporâneos, a partir da sua vocação para negociar com diferentes campos e contextos e da sua força política, capaz de estabelecer erosões internas, de desestabilizar códigos, de atravessar territórios e de estabelecer diferentes matrizes como contraponto às narrativas dominantes da arte e da cultura.

### Referências bibliográficas

CRUZ, Max Jorge Hinderer. Introduction to Hélio Oiticica's "Héliotape with Mario Montez (1971)", *Criticism*, Vol. 56, No. 2, Jack Smith: Beyond the Rented World (Spring 2014), p. 375-378. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.13110/criticism.56.2.0375>. Acesso em 27 set 2017.

\_\_\_\_\_. Pre- and Post-Tropicália at Once: Some Notes on Hélio Oiticica's 1971 Text. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 28 (Autumn/Winter 2011), p. 4-15.

DALZELL, Tom; VICTOR, Terry (eds.). *Camp. The Concise New Partridge Edition of Slang and Unconventional English*, 2<sup>nd</sup> edition. London and New York: Routledge, 2015, p. 137.

HAASE, Matthias; SIEGEL, Marc. Do It Again! Do It Again! An Interview with Ronald Tavel. *Criticism*, Vol. 56, No. 2, Jack Smith: Beyond the Rented World (Spring 2014), p. 329-360. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.13110/criticism.56.2.0329>. Acesso em 27 set 2017.

LOPES, Denílson. Terceiro manifesto Camp. In: *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 89-120.

\_\_\_\_\_. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 379 – 393.

MARRANCA, Bonnie; DASGUPTA, Gautam (eds.). *Theatre of the ridiculous*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1998.

---

<sup>7</sup> No original, "What is more, Oiticica's development of his own deviant genealogy rooted in Smith's work actually makes it possible to cast a light on the structural similarities that may be drawn between 'anthropophagic' and 'camp' practices, as an attitude against cultural hegemony and as an ahistorical alliance: appropriation, humour, deterritorialisation of semiotic structures and signification patterns, de-essentialisation of cultural practises, etc." Tradução minha.



OITICICA, Hélio. Carta para Luis Carlos Maciel, 27 de março de 1971, doc. n. 1103.71/AHO/PHO.

\_\_\_\_\_. Héliotape with Mario Montez (1971), *Criticism*, Vol. 56, No. 2, Jack Smith: Beyond the Rented World (Spring 2014), pp. 379-404. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.13110/criticism.56.2.0379>. Acesso em 27 set 2017.

\_\_\_\_\_. Mario Montez, Tropicamp. PHO Doc #0275.71.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 318-337.

SOUZA, Rodrigo. O que o camp tem a nos dizer em 2014? Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio10/Rodrigo%20Souza.pdf>. Acesso em 27 set 2017.

TAVEL, Ronald. The life of Lady Godiva. In: MARRANCA, Bonnie; DASGUPTA, Gautam (eds.). *Theatre of the ridiculous*. Op. cit.

WOLF, John M. Resurrecting Camp: Rethinking the Queer Sensibility. *Communication, Culture & Critique*, 6, May 2013, p. 284–297.

## A FICÇÃO CONTEMPORÂNEA DE LOURENÇO MUTARELLI: AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO EXTENSÃO DA LITERATURA

Anderson Pires da Silva (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** Esta comunicação propõe uma análise do texto ficcional produzido pelas Histórias em Quadrinhos, em específico o conceito de *graphic novel* e a ficção do escritor-quadrinista Lourenço Mutarelli. A partir de pressupostos teóricos elaborados pelos estudos das relações intertextuais entre Literatura e Cultura de massa, pretende-se localizar as interações entre linguagens artísticas como uma marca de nossa contemporaneidade, que tem exigido uma reflexão teórica sobre as redes intertextuais e intermediárias nas quais o texto literário se insere ou é inserido.

**Palavras-chave:** Novela gráfica; histórias em quadrinhos, ficção contemporânea.

Segundo o quadrinista e teórico Will Eisner (1999), as histórias em quadrinhos combinam as regências da arte (simetria, perspectiva, pincelada) e da literatura (enredo, personagem, diálogo e narração). O quadrinista deve saber conjugar as duas regências ao compor uma história em quadrinhos. O pesquisador francês Jean-Bruno Renard aprofunda a comparação, as H.Qs. estão mais próximas da literatura do que do cinema - "la bande dessinée est, en effet, bien plus proche de la littérature que du cinéma -, porque ativam os mesmos mecanismos cognitivos que o texto literário - "il lit les textes, lorsqu'il y en a; il peut également, s'il le désire, revenir en arrière comme à lecture de n'importe quel livre" (RENARD, 1978, p. 11) .

Na década 1970, a discussão teórica em torno das Histórias em Quadrinhos, como a proposta por Umberto Eco em *Apocalípticos e integrados*, se concentrava em discutir se as H.Qs. seriam um reservatório mitológico da sociedade industrial, uma arte popular de massa, ou se seriam uma linguagem manipulada ideologicamente pela indústria cultural. Nas entrelinhas, havia a preocupação do intelectual da época em elaborar uma leitura não-aristocrática da cultura de massa, diferenciando o que há de "criativo" e o que há de "comercial". Neste sentido, ao considerarmos hoje essa teoria, indispensável para uma compreensão profunda do fenômeno, não podemos ignorar o "espírito da época" em que foi produzida, na qual o intelectual integrado buscava um método de leitura sobre o efeito dos produtos veiculados pela cultura de massa (H.Qs., música pop, cinema) no imaginário dos espectadores.

---

<sup>1</sup> Graduado em Letras (UFJF), Mestre em Literatura brasileira (UERJ), Doutor em letras (Puc-Rio).

A partir da década de 1980, os quadrinhos autorais e as *graphic novels* vão se firmando como uma extensão do mercado literário, publicados em encadernações como livros, por grandes editoras, vendidas em livrarias. Segundo Santiago Garcia, em seu estudo *A novela gráfica*, o “fenômeno não afeta apenas o mundo literário, mas também o artístico. As exposições de quadrinhos já não são um fato pitoresco, mas cada vez chegam com maior frequência aos cenários da grande cultura” (GARCIA, 2012, p. 18). Criador de uma das primeiras obras denominada como *novela gráfica – O contrato com Deus* -, Will Eisner argumenta que somente com o conceito de *graphic novel* suas histórias em quadrinhos puderam se afirmar como um novo tipo de ficção literária.

Na introdução de sua obra autobiográfica - *No coração da tempestade* - Eisner revela que a possibilidade de publicar histórias fechadas, não seriadas em tiras para serem publicadas nos jornais, como era comum até os anos de 1970, foi “uma oportunidade para ampliar o veículo, de atingir um público mais adulto com uma obra completa de ficção, uma história curta de verdade” (EISNER, 1996, p. 4). Essa mudança ou amadurecimento do público leitor carrega consigo uma contradição perigosa: a qualidade literária das Histórias em quadrinhos seria marcada pelo seu público leitor, ou seja, o *gibi* seria de fácil leitura para crianças e adolescentes e a *novela gráfica* seria uma leitura culta para jovens e adultos. Daí a derivação “quadrinhos adultos” para se referirem às *graphic novels*. Segundo Santiago Garcia, “de repente ler gibi passou a ser elegante entre os adultos inteligentes” (GARCIA, 2012, p. 19).

O conceito de “novela gráfica” logo apresenta três características básicas: a) o caráter experimental da arte, geralmente em preto e branco ; b) o enredo realista, cáustico, irônico ; c) a existência de um público leitor adulto, ou com mais poder aquisitivo, já que as *graphic novels* são comercializadas por um preço bem superior aos gibis vendidos em banca de jornal.

Nas últimas décadas, a partir dos anos 2000, progressivamente tem aumentado o número de obras em quadrinhos publicadas como *graphic novel*, a ponto de agora considerarmos esse conceito um fenômeno crítico que não pode mais ser ignorado (como vem sendo) pelos estudos e a teoria literária. Consideremos como exemplo significativo desse cenário a edição nº 215 da *Cult – revista brasileira de cultura*, publicada em agosto de 2016, que dedicou na seção “Literatura” um especial sobre as *novelas gráficas* cujo título “A ascensão do romance gráfico” é uma clara alusão ao canônico estudo *Ascensão do romance* de Ian Watt. O organizador do dossiê, Manuel da Costa Pinto, na apresentação escreve:

Este especial da CULT aborda o mais novo dos gêneros literários: a *graphic novel* ou romance gráfico, uma de suas possíveis denominações [...]. Como gênero que nasceu pelas mãos de um mestre da Era de Ouro dos quadrinhos e que é contemporâneo da era não menos dourada da teoria literária (os anos 1970, com estruturalismo e pós-estruturalismo arrematando um século que reivindicou para a crítica literária o status de gênero literário de não ficção), a *graphic novel* é a contrapartida visual do romance e pertence a uma linguagem mais geral –os quadrinhos – que surge na esteira de um período no qual as vanguardas (de Apollinaire aos concretos) exploraram a visualidade da palavra [...]. (CULT, 2016, p. 52).

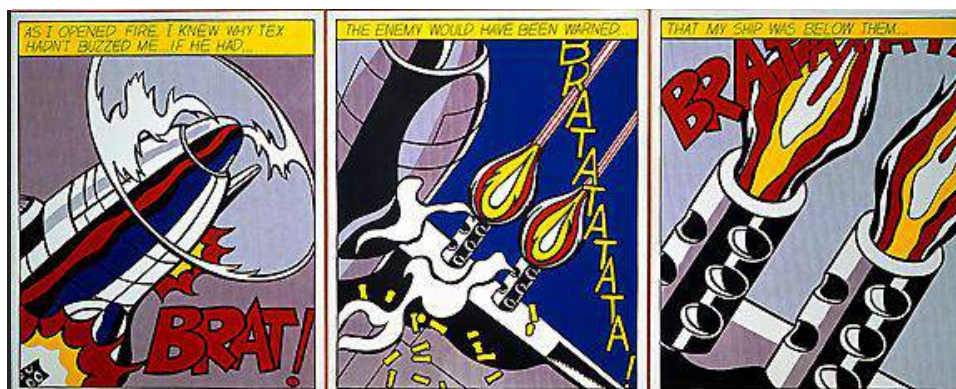
O modo apressado e casual como o autor relaciona os domínios da literatura (gênero literário, romance, teoria e vanguarda poética), para aplicá-los como circunstância de análise para o surgimento da *novela gráfica*, é tanto uma demonstração da atualidade da questão quanto uma demonstração da urgência de pesquisas na área de literatura sobre o tema, não só porque os conceitos da área estão sendo sequestrados pelo jornalismo cultural, que os aplica de forma indiscriminada, mas principalmente para apresentar formulações teóricas mais embasadas e densas. Porque o fenômeno existe e é relevante como fato literário.

Há um momento, no início da década de 1970, em que as H.Qs passam a ser percebidas como algo mais do que baixa cultura. Uma das radiografias desse período é o livro de Umberto Eco *Apocalípticos e integrados*, no qual o termo “integrado” é aplicado àqueles intelectuais interessados no valor das expressões da cultura de massa, o próprio Eco incluindo, escrevendo sobre os quadrinhos de Milton Caniff, o mito do Superman, lendo nas histórias de *Peanuts* de Charles Schulz “as monstruosas reduções infantis de todas as neuroses de um moderno cidadão da civilização industrial” (ECO, 2008, p. 286).



Charles Schulz - Peanuts

Um dos primeiros quadrinistas a se beneficiar desse momento, Will Eisner argumenta que a Exposição no Louvre em 1967, exibindo a arte original dos artistas da Era de Ouro, teve um efeito “embriagante sobre a auto-estima dos cartunistas”. É claro que essa abertura do mundo “das artes estabelecidas” (nas palavras de Eisner) para as Histórias em Quadrinhos foi antecipada por alguns artistas da *Pop art*, como Roy Lichtenstein nas pinturas da obra em série *As I opened fire* (1964).



Roy Lichtenstein - As I opened fire

Eisner aponta ainda outro marco, o que chama de “a grande ruptura que possibilitou aos quadrinhos elevar-se ao nível da literatura”: “os gibis undergrounds da década de 60”, desafiando “o sistema com uma arma literária poderosa e acessível, os quadrinhos eram usados para protesto político, declarações pessoais, provocação social e expressão sexual” (EISNER, 1996, p. 06), para concluir que “estas *graphic novels*



exerceram grande influência e acho que seria justo atribuí-la ao fato de terem criado uma vanguarda literária” (EISNER, 1996, p. 10).

Hoje podemos perceber esse fenômeno como parte da abertura de pensamento e atitude provocada pela Contracultura dos anos de 1960. Após isso, no universo dos gibis, começou a surgir um novo tipo de História em Quadrinhos, a *graphic novel* – do qual o próprio Eisner é considerado pioneiro e mestre. Segundo ele, artistas e escritores como Robert Crumb, Jules Feiffer e Art Spiegelman criaram um novo tipo de “vanguarda literária”. *Maus* de Spiegelman ganhou o prêmio Pulitzer de literatura em 1992. Em alguns aspectos, a alegoria de Spiegelman sobre o holocausto, o nazismo e judaísmo, narrado como um drama histórico grotesco, aponta para uma das direções da *novela gráfica*, a proposição de uma visão crítica de mundo para o seu leitor.



Art Spiegelman - Maus

Em minha dissertação de Mestrado, intitulada *Isto está no gibi: elementos para uma análise literária das histórias em quadrinhos* (2000), defendi que a ideia de Eisner de que os quadrinhos precisam se “elevar” ao nível da literatura para terem valor positivo enquanto objeto de leitura estava baseada em um princípio legitimista conservador. Além disso, predominantemente as *novelas gráficas* são realistas na construção do enredo e na figuração da arte. E isto é bem contraditório quando

consideradas um tipo de “vanguarda”, já que conceitualmente a arte de vanguarda é anti-realista.

Agora, com a ascensão das *graphic novels* o fenômeno pede uma abordagem mais ampla e profunda nos estudos literários, principalmente para se compreender a demanda contemporânea por textos ficcionais, toda uma nova movimentação do mercado editorial que tem investido tanto na quadrinização de obras literárias quanto na publicação de *novelas gráficas* no formato tradicional do livro, o que em termos de apresentação do objeto identifica essas histórias em quadrinhos como literatura porque são publicadas no mesmo formato. Por fim, e o mais importante, cumpre expandir também o campo de atuação do pesquisador de literatura, que detém o conhecimento necessário para se compreender o caráter literário dessas H.Qs e porque os conceitos da teoria literária – como realismo e vanguarda poética, por exemplo – parecem tão necessários para o jornalismo cultural justificar (e/ou elevar) as novelas gráficas como “novo gênero literário contemporâneo”.

Se o debate se as H.Qs devem se elevar ao nível da literatura é uma discussão ingênua agora, os processos criativos (tanto artísticos quanto mercadológicos) envolvidos no conceito de *graphic novel* são interessantes para se compreender a configuração do escritor na contemporaneidade e como atende a enorme demanda por ficção.

Em seus anos de decadência, Scott Fitzgerald tentava em vão vender roteiros de filme para os grandes estúdios de Hollywood. Na grande indústria de cinema americano, a compra de direitos para adaptação de obras literárias em filmes é uma tradição muito bem regulamentada. No entanto, ter uma obra adaptada para outra mídia é uma coisa, outra bem diferente é o escritor produzir em diferentes mídias. Esta ampla capacidade de produzir ficção em diferentes linguagens é um traço que, se não define o tipo de ficção produzida, define o tipo de escritor. E isso é um típico fenômeno contemporâneo. No cenário brasileiro, o melhor exemplo desse tipo de escritor é Lourenço Mutarelli.

Mutarelli surge em 1991, com a história em quadrinhos *Transubstanciação*. Era um artista independente produzindo no início da década em que as formas de expressão da cultura alternativa começaram a ganhar ampla visibilidade no sistema cultural daquele período, podemos citar dois exemplos: o disco *Nevermind* do Nirvana e o filme *Pulp fiction* de Quentin Tarantino. Naquele momento, no início da década de 1990, o estranho, o bizarro e o excêntrico são elementos fundamentais na composição das obras mais impactantes – como os filmes de David Lynch. *Transubstanciação* está repleto

dessa estranheza, personagens excêntricos, uma narrativa intrincada em que realidade e delírio se fundem. E esta será uma marca presente também na ficção literária posterior de Mutarelli. Inicialmente a obra não foi recebida como uma “novela gráfica”, porém, a medida que o conceito se generalizou, passou a ser considerada uma *graphic novel*.



Lourenço Mutarelli - Transsubstanciação

A ficção produzida por Murarelli em suas H.Qs. e depois em seus romances, como *Jesus Kid* e *O cheiro do ralo*, inserida dentro dos modos dos “novos realismo” na análise de Karl Erik Schollomaher em *Ficção brasileira contemporânea*, está perfeitamente integrada ao imaginário ficcional dos anos 2000, mas o que faz dele um escritor contemporâneo exemplar não é necessariamente o tipo de enredo que escreve, mas os seus múltiplos talentos para atuar – na maioria das vezes de forma autoral – nas diferentes formas disponíveis (literatura, quadrinhos, cinema) para um escritor produzir ficção. E isso pode ser um traço do que é ser escritor na contemporaneidade, alguém que domina de forma autoral as várias formas de linguagens artísticas em circulação no sistema cultural, ou contracultural. Aliás, mais uma vez, o mercado editorial tem se adiantado, ou por que escritores contemporâneos, como Daniel Galera (*Cachalote*) e Joca Reiners Terron (*Guia de ruas sem saída*), escreveram roteiros para serem publicados como “novelas gráficas”? Nesse caso, escrever para outro tipo de suporte diferente do “romance literário”, mais do que uma inquietação artística, parece um meio de sobrevivência no mercado literário, isto é, uma estratégia para atingir outra camada de leitores. Porém, para que isso funcione direito, é necessário estar inserido nos sistemas em que esses leitores (de literatura e de quadrinhos) estão integrados. E mais

uma vez, nesse caso, Lourenço Mutarelli se diferencia, por atuar (ou ter começado a produzir) em um sistema cultural alternativo onde se convergiam um tipo de H.Qs. de vanguarda, um determinado tipo de literatura (beat acolá, marginal aqui) e um determinado tipo de cinema independente. Não por acaso o romance *Jesus Kid*, estruturalmente uma história em quadrinhos sem quadrinhos, tem por base o filme *Barton Fink* dos irmãos Joel e Ethan Coen.

No início, ele é um autor de histórias em quadrinhos. Em 2002 publica seu primeiro romance, *O cheiro do ralo*, que será adaptado com sucesso para o cinema em 2007. *Jesus Kid* é o segundo ou terceiro romance de Lourenço Mutarelli, publicado em 2004, no mesmo ano do romance *O natimorto* (também adaptado para o cinema em 2008), daí a dúvida. Essa imprecisão diz algo a respeito da produção de Mutarelli, nas histórias em quadrinhos e na literatura. Essa dupla inserção, na década de 1990, tinha um nome: artista multimídia. E isso também significava ser um artista contemporâneo. Ser multimídia é um aspecto da contemporaneidade, mas nem todo escritor contemporâneo é ou precisa ser multimídia. Mutarelli não é, embora pareça ser, porque nos últimos anos, sua aparição como ator em produções do cinema e da tv sustentam esse entendimento. Porém, sob a nossa perspectiva, o trabalho como ator é uma decorrência do sucesso do trabalho como ficcionista, como escritor-desenhista.

Mutarelli não é exatamente o tipo de artista multimídia dos anos 90, mais voltados para as interfaces entre literatura-música-vídeo, por exemplo, Fausto Fawcett (*Básico instinto*, 1992) e Arnaldo Antunes (*Nome*, 1993). Aplicado a Lourenço Mutarelli, o termo soa impreciso. O caminho que Lourenço Mutarelli percorreu, das feiras de quadrinhos independentes até aos festivais de literatura e, posteriormente, aos de cinema, faz parte de um mapa territorial literário ainda selvagem, ou seja, o campo do escritor independente e as relações entre literatura e indústria cultural brasileira.

“Multimídia”, nos anos 90, designava o artista que usava as linguagens tecnológicas como forma de inserção na cultura de massa de um modo inusitado, como Arnaldo Antunes, ou escandaloso como Fausto Fawcett. Em comparação, Mutarelli lidava com uma tecnologia arcaica: o papel, a tinta, o pincel, a caneta, a máquina de escrever. Esses instrumentos não eram considerados adequados ao artista multimídia padrão. O livro – como objeto, em particular –, em seu formato característico, tinha um aspecto conservador, algo careta. Não por acaso, a diagramação de *Básico instinto* e *Nomes* fugia do formato tradicional de “livro de literatura”, predominando a (des)montagem visual do texto

e o uso de imagens. Queriam ser lidos pelo público das histórias em quadrinhos, o leitor alternativo, mas não como uma H.Qs. e sim como um tipo de “livro experimental”. Este é um ponto relevante, enquanto Arnaldo Antunes e Fausto Fawcett estavam no campo da indústria cultural, sob o padrão da “estranheza”, e tinham necessidade de se comunicar com um público mais alternativo, Lourenço Mutarelli estava inserido no campo independente, sentado no banco das feiras de quadrinhos vendendo *Transsubstanciação*. Um campo alimenta o outro. Aquilo que Mutarelli produz, com uma tecnologia arcaica e artesanal, ou seja, a linguagem de quadrinhos é incorporada como um fator de inovação da linguagem poética (Antunes) e narrativa (Fawcett).

Por fim, o que define um artista ou uma obra multimídia não é necessariamente o domínio de duas ou mais linguagens artísticas, mas sim um método de produção coletiva. As obras de Fawcett e Antunes contavam com a participação criativa de outros artistas oriundos de outras áreas de criação. Mutarelli, por outro lado, sozinho produzia suas obras, escrevendo e desenhando seus romances gráficos, e as entregava para o editor. Como qualquer escritor tradicional faz desde Machado de Assis. Contrariando a expectativa multimídia, já que Lourenço Mutarelli é um consagrado desenhista, seus romances apresentam pouca experimentação visual. Uma ilustração na abertura de cada capítulo (no caso de *Jesus Kid*), mas nada muito além do domínio da tradição do romance impresso. Mas se isso não o caracteriza como artista multimídia, o configura como um escritor contemporâneo.

De início, o que designamos como “contemporâneo” em Mutarelli, inclusive como marca temporal, considera como traço sua dupla inserção na literatura e nas histórias em quadrinhos, como um aspecto do caráter interdisciplinar de nossa vida cultural. Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, aponta justamente para esse aspecto ao definir a “multiplicidade” como uma forma de pensamento e ação para os anos 2000. Em suas palavras: “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto dos diversos saberes e dos diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 1990, p. 127). Nesse sentido, a multimídia nas artes e a transdisciplinaridade nas práticas de pesquisa acadêmicas nos Instintos de Ciências Humanas e Letras parece confluir para o mesmo oceano.

Dessa forma, consideremos a dupla inserção da escrita de Lourenço Mutarelli como uma realização do caráter de “multiplicidade” que o novo milênio exige do artista.

## Referências

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CULT. *Revista brasileira de cultura*. n. 215, ano 19. São Paulo: Editora Bregantini, 2016.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *No coração da tempestade*. São Paulo: Abril, 1996.
- GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2004.
- MUTARELLI, Lourenço. *Transubstanciação*. São Paulo: Devir, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Jesus Kid*. São Paulo: Devir, 2004.
- RENARD, Jean-Bruno. *La bande dessinée*. Paris: Editions Seghers, 1978.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

## TITÃS, TORQUATO E NERUDA: A TEXTUALIDADE DA DESPEDIDA

Angie Antunes (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** Nas configurações da *Mundialização da Cultura* (2003), as mercadorias circulam como novos modos de conferir identidade, sobrepujando, por exemplo, as próprias identidades nacionais. A cultura rock flutua inadvertidamente nesta onda, alinhavando centros urbanos mundo a fora. Interessa-nos fazer emergir o discurso literário surpreendido no discurso do rock, especialmente o da banda brasileira Titãs. Esse encontro ocorre na música “Go back” (1988) e conta com três poemas, a saber: “Go back” (1971) e “andarandei” (1971), de Torquato Neto, e “Farewell” (1923), de Pablo Neruda. Na medida em que a banda combina os três poemas, os versos de Torquato – “Só quero saber do que pode dar certo/Não tenho tempo a perder” –, se tornam o refrão e conclamam por novos ares.

**Palavras-chave:** Cultura rock; Contemporâneo; Textualidade.

### “Palavras são iguais/Sendo diferentes”<sup>2</sup>

A pós-modernidade abraça uma multiplicidade de discursos com suas respectivas estéticas em um pastiche repleto de referências. Seus discursos comportam signos *pops*, tradicionais da cultura de massa, populares e eruditos em linguagem normalmente acessível e informal, muitas das vezes, descontraída. Há uma leva significativa de artistas e produtores que trabalham com a ressignificação das obras ditas clássicas em anúncios, propagandas, filmes etc.. *Mona Lisa* pintada em 1503 por Leo da Vinci, por exemplo, parece onipresente, sempre acrescida de algum elemento – seja a língua de Albert Einstein ou a dos Rolling Stones –, de forma a atribuir-lhe uma nova leitura.

A obra titânica não foge à regra. À sua sintaxe repleta de ditos populares e situações cotidianas, foram acrescidos elementos do cânone musical. Observa-se, no entanto, uma forte tendência do uso da intertextualidade explícita e significativa, na medida em que as obras citadas dialogam com aquelas nas quais estão inseridas. Do cinema, como vimos, temos citado na música “Bananas” (2001) um trecho da obra do cineasta brasileiro Glauber Rocha, *Terra em transe* (1967), que tornou-se referência no

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo PPG Letras: Estudos Literários. Mestre pela mesma instituição. Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e em Língua inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Contato: antunesangie@gmail.com.

<sup>2</sup> Versos retirados da música “Palavras” (*Õ blésq blom*, 1989), da banda Titãs.

processo de redescobrimto da identidade brasileira ocorrido a partir da década de 1960.

Da pintura, duas obras de Leonardo da Vinci estampam a capa do álbum *Cabeça Dinossauro* (1986). Na capa e contracapa temos, respectivamente, os desenhos *A expressão de um homem urrando* e *Cabeça grotesca*. A estética do grotesco dialoga com a temática do álbum<sup>3</sup>, cujas faixas abordam questões sociais de forma crítica, com destaque para a faixa-título, “Polícia”, “Igreja”, “Estado violência” e “Família”.

*Õ blesq blom* (1989) apresenta a magia (em oposição à racionalização do mundo) do discurso um tanto irresponsável que hoje chamamos de pós-moderno, especialmente no Brasil (lembrando as palavras de Michel Maffesoli, 2004<sup>4</sup>). O título do álbum é a expressão equivalente aos “primeiros homens que andaram sobre a Terra” (MARMO, AZER, 2002, p. 172), na pretensa língua universal falada por Mauro e Quitéria. O casal de músicos de Recife nunca frequentou escola, nem de línguas, nem de música, mas afirmam cantar e tocar ritmos de qualquer nacionalidade (MAURO e QUITÉRIA, 2010).

*Titanomaquia* (1993) já tem no título a referência à mitologia grega. Trata-se da guerra entre Cronos e Zeus pelo domínio do universo. A capa foi elaborada pelo artista plástico brasileiro Fernando Zarif. Os exemplares da primeira tiragem deste álbum chegaram às lojas acondicionados em sacos de lixo pretos, segundo os próprios integrantes da banda (MARMO, AZER, 2002, p. 217) para fazer jus à crítica recebida pelo disco anterior, *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991) com capa assinada pelo mesmo artista plástico a partir de imagens igualmente grotescas extraídas da *Enciclopédia Barsa*. As vísceras trazem a ideia da cruza do som desse álbum, que, na parte interna, possui imagens feitas a partir de radiografias dos membros da banda<sup>5</sup>.


---

<sup>3</sup> Ver entrevista com Sérgio Brito - Titãs – *arte na capa – Cabeça dinossauro* (2015)

<sup>4</sup> O paradigma pós-moderno [ainda] está em elaboração. Não está acabado. [...] Considero o Brasil como um laboratório da pós-modernidade tanto quanto a Europa foi o grande laboratório da modernidade. [...] E acredito que este seja o desafio para os intelectuais brasileiros, isto é, não continuar a copiar os esquemas que vêm da Europa, mas, ao contrário, elaborar esta nova visão social. O Brasil tem todas as características do pós-moderno no mundo: é o verdadeiro laboratório da pós-modernidade. [...] o Brasil nunca foi moderno; ele sempre esteve além da modernidade. Ele copiou a modernidade, mas sempre foi pós-moderno. O brasileiro tem o jeitinho para encontrar o novo esquema. O jeitinho é encontrar o viés. O grande elemento da modernidade é o racionalismo enquanto o que está em jogo na pós-modernidade é o ser sensível (MAFFESOLI, 2004, p. 171-172).

<sup>5</sup> Ver documentário *Titãs - Tudo ao mesmo tempo agora* (1991).





A capa do álbum *Nheengatu* (2014) apresenta uma pintura do holandês Pieter Bruegel. Segue a explicação oficial da banda:

Esta é a capa do novo disco, “NHEENGATU”, palavra indígena que significa Língua Geral, compilação que os jesuítas fizeram no século XVII dos diferentes dialetos indígenas brasileiros para que índios e portugueses se entendessem.


Com arte e projeto do Sérgio Britto e design gráfico do André Rola, a pintura na capa de Pieter Bruegel retrata a Torre de Babel, um mito bíblico que fala de uma torre que os homens construíram para chegar ao céu, mas que foi destruída devido à falta de entendimento entre eles, que falavam línguas diferentes e não conseguiam se entender.

A capa e o título apresentam um paradoxo interessante: uma torre que foi destruída pela falta de entendimento e uma língua que foi criada para favorecer o entendimento. Na tentativa de fazer uma foto instantânea do Brasil atual, as duas ideias se contrapõem bem: uma palavra (e uma linguagem) de entendimento para tentar explicar um mundo de desentendimento (TITÃS, 2014).

A linguagem se afirma como questão crucial na obra titânica. Da mesma forma, a intertextualidade. A trilha sonora que inflama a plateia torna ainda mais explícita a sua relação com a literatura. “Dissertação do papa sobre o crime seguida de orgia”, do álbum *Titanomaquia*, contém uma intertextualidade explícita. O título da música é denominação da quarta parte do romance *História de Juliette ou as prosperidades dos vícios*, do Marquês de Sade, escrito em 1787. A enumeração das de atrocidades cometidas pelos seres humanos ressalta que matar faz parte da cultura de cada povo citado, seja por tradição, como os que matam os idosos enfermos, seja por punição imposta aos inimigos.

No álbum *Titãs* (1984), tão embrionário que teve que ser diluído e revisto ao longo da carreira através de releituras de suas músicas, a faixa “Go back” aparece oficialmente pela primeira vez. Intertextualidade explícita, na medida em que se trata da musicalização do poema homônimo de Torquato Neto, escrito em 1971. Assim sendo, a composição é creditada ao Sergio Britto e ao Torquato Neto em todas as mídias do grupo.

Nesse primeiro registro, o ritmo escolhido pela banda foi o *reggae*, acrescido de mixagem eletrônica, e a letra se restringia ao aproveitamento das duas primeiras estrofes do poema. Três pequenas alterações foram feitas pela banda: o verso “mas de repente a madrugada mudou” é dividido em dois, os versos “se passou/passou daqui pra melhor”



são reordenados e a segunda estrofe é repetida duas vezes, tornando-se o refrão da música.


No texto comum à música e ao poema, a falta de entendimento entre o eu lírico e seu interlocutor transborda na diferenciação temporal em que vivem. Já não querem frequentar os mesmos lugares. Ambos estão insatisfeitos e não conseguem dialogar. Então, o eu lírico anuncia a mudança: foi de madrugada, sem qualquer precedente, que aquela viagem (amorosa e amigável, provavelmente) que faziam juntos terminou. E assim, na segunda estrofe (o refrão), o sujeito se dispõe para novas experiências.

O poema segue com a terceira e última estrofe. Aqui o interlocutor busca o entendimento com o sujeito do discurso ao pedir para ir ao cinema, desejo mencionado anteriormente. O eu lírico insiste que não é possível, assumindo que o amor desvaneceu. Abaixo transcrevemos o poema de Torquato Neto:

você me chama  
eu quero ir pro cinema  
você reclama  
meu coração não contenta  
você me ama  
mas de repente a madrugada mudou  
e certamente  
aquele trem já passou  
se passou  
passou daqui pra melhor,  
foi!

Só quero saber  
do que pode dar certo  
não tenho tempo a perder

você me pede  
quer ir pro cinema  
agora é tarde  
se nenhuma espécie  
de pedido  
eu escutar agora  
agora é tarde  
tempo perdido  
mas se você não mora, não morou  
é porque não tem ouvido  
que agora é tarde  
- eu tenho dito -  
o nosso amor michou  
(que pena) o nosso amor, amor  
e eu não estou a fim de ver cinema  
(que pena)  
(TORQUATO NETO, 1982, p. 400-401)




A estrutura de rimas da primeira estrofe demonstra a mudança no comportamento do eu lírico. Os quatro primeiros versos intercalam as rimas consoante -ama e toante -ema/-enta, com a assonância das vogais /a/ (aberta) e /e/ (meia-fechada), sugerindo um diálogo senão alegre e harmonioso, ao menos aberto. Na medida em que as vogais das rimas se tornam mais fechadas – -ou (aguda, externa e interna) e -ente (interna) –, revela-se o fim da relação, acentuado tanto pela ausência de rimas nos dois últimos versos: “passou daqui pra melhor / foi!”, quanto pelo verbo monossilábico e no particípio que encerra a estrofe.

Na terceira e última estrofe, o esquema rimático reflete o desacordo e a distância entre os ex-amantes, seja pela presença das rimas toantes – -ede/-écie, -ido/-ito, -ou/-or, -ema/-ena –, seja pela intercalação de vários versos entre aqueles de rimas consoantes (“mas se você não mora, não morou” e “o nosso amor michou”). De modo análogo, a repetição de “agora é tarde” (três vezes) e “(que pena)” (duas vezes) reitera e lamenta o término da relação amorosa.

A alegria da mensagem de esperança da segunda estrofe, que desaparece na terceira estrofe e na lamentação final do poema, ganha força na música, já que é repetida várias vezes e inclusive a encerra, enfatizando os versos “só quero saber/do que pode dar certo”, pelos quais a música ficou conhecida.

Essa mensagem esperançosa se repete no primeiro álbum ao vivo dos Titãs, *Go back*, de 1988. O poema musicado, além de emprestar título ao álbum, é registrado em duas novas versões, ambas no lado B do vinil. Na versão ao vivo, ameniza-se a batida *reggae*, enquanto, a performance vocal ganha em velocidade e o refrão enche-se de urgência. Já a faixa extra, intitulada “Go back *remix*”, apresenta percussão que começa lenta, mas logo é acrescida de outros elementos, até a entrada da melodia da música. O canto segue semelhante ao da versão ao vivo. Ainda em 1988, os Titãs gravaram o clipe de “Go back”, exibido na TV aberta. A música tornou a aparecer na coletânea *Titãs 84-94* (1994). Nesses últimos quatro registros, o poema “andarandei”, também de autoria de Torquato Neto (1982), foi incorporado à música. O poema se destaca na música por não ser cantado, mas recitado. No registro escrito, foram acrescidos apenas o travessão indicativo de fala, as aspas e os pontos de exclamação.

*A priori*, o tom grave do poema diminui a alegria dos versos esperançosos de “Go back”. Em “andarandei”, há um embate entre passado e presente. De um lado,




memória e história esfacelam o passado, do outro o país, a cidade e o amor já não respondem ao eu lírico. Então surge um sistema que busca o reconhecimento do espaço em que o sujeito habita, mas na impossibilidade de compreensão, a partida surge como alternativa, seguida imediatamente do convite para acompanhá-lo.

não é o meu país  
é uma sombra que pende  
concreta  
do meu nariz em linha reta  
não é minha cidade  
é um sistema que invento  
me transforma  
e que acrescento  
à minha idade  
nem é o nosso amor  
é a memória que suja  
a história que enferruja  
o que passou  
não é você  
nem sou mais eu  
adeus meu bem  
adeus adeus  
você mudou, mudei também  
adeus amor adeus  
e vem  
(TORQUATO NETO, 1982, 404)

A banda Titãs gravaria outra versão da música “Go back” em 1997. No processo de transposição do repertório *punk/trash* para uma roupagem que harmonizasse com as cordas e os metais de uma orquestra, foram muitos os convidados. Dentre eles, Fito Paez, músico e cineasta argentino, que compartilha os vocais com Sérgio Britto na performance da tradução de “Go back” para o espanhol. A estrutura da letra permanece a mesma, com o acréscimo do refrão de “Stir it up” (1978), de Bob Marley, que soa como uma homenagem ou um delírio oriundo da memória do desejo sexual, haja vista a sensualidade da música original. Quanto ao segundo poema, “andarandei” cede lugar a “Farewell” (1923), de Pablo Neruda. Vejamos a versão em espanhol de “Go back”:

Aunque me llames  
Aunque vayamos al cine  
Aunque reclames  
Aunque ese amor no camine  
Aunque eran planes y hoy yo lo siento  
Si casi nada quedo  
Fue solo un cuento  
Fue nuestra historia de amor



Y no te voy a decir si fue lo mejor  
Pues

Solo quiero saber lo que puede dar cierto  
No tengo tiempo a perder

Aunque me llares  
Aunque vayamos al cine  
Aunque reclames  
Aunque ese amor no camine  
Aunque eran planes y hoy yo lo siento  
Si casi nada quedo  
Fue solo un cuento  
Fue nuestra historia de amor  
Y no te voy a decir si fue lo mejor  
Pues


”Stir it up  
Little darling, stir it up  
Come on, come on, come on  
Come on and stir it up  
Little darling, stir it up  
Come on, Come on, Come on”

“Ya no se encantarán mis ojos en tu ojos.  
Ya no se endulzará junto a ti mi dolor  
Pero hacia donde vaya llevaré tu mirada  
Y hacia donde camines llevarás mi dolor  
Fui tuyo, fuiste mía. Qué más? Juntos hicimos  
Un recodo en la ruta donde el amor pasó  
Fui tuyo, fuiste mía. Tú serás del que te amé.  
Del que corte en tu huerto lo que he sembrado yo  
Yo me voy. Estoy triste. Pero siempre estoy triste.  
Vengo desde tus brazos. No sé hacia donde voy.  
Desde tu corazón me dice adiós un niño  
y yo le digo adiós.”

Solo quiero saber lo que puede dar cierto  
No tengo tiempo a perder<sup>6</sup>  
 (“Go back”, 1997)

---

<sup>6</sup> Mesmo que me chame/Mesmo que fossemos ao cinema/ Mesmo que você reclame/Mesmo que esse amor não continue/ Mesmo que fossem planos e hoje eu sinto isso/Se quase nada restou/Foi só uma história/foi nossa história de amor/E não vou lhe dizer se foi a melhor/Pois//Só quero saber do que pode dar certo/Não tenho tempo a perder// Mesmo que me chame/Mesmo que fossemos ao cinema/ Mesmo que você reclame/Mesmo que esse amor não continue/ Mesmo que fossem planos e hoje eu sinto isso/Se quase nada restou/Foi só uma história/foi nossa história de amor/E não vou lhe dizer se foi a melhor/Pois//Só quero saber do que pode dar certo/Não tenho tempo a perder// “Mexa-se/Querida, mexa-se/Vamos lá, vamos lá, vamos lá/Venha e mexa/Queridinha, mexa/Vamos lá, vamos lá, vamos lá//“Meus olhos já não se encantarão em seus olhos/Minha dor já não se suavizará junto a você/Mas para onde eu for levarei o seu olhar/e onde você for levará a minha dor/Fui seu, você foi minha./O que mais? Juntos fizemos/uma curva na estrada por onde o amor passou./Fui seu, você foi minha. Você será de quem te ame./Daquele que colha em sua horta o que eu semeiei/Vou embora. Estou triste. Mas eu sempre estou triste/Venho de seus braços. Não sei aonde vou./Desde que seu coração me disse adeus uma criança/e eu digo adeus.”//Só quero saber do que pode dar certo/Não tenho tempo a perder.



A penúltima estrofe desta versão de “Go back” é a parte quinta e mais eloquente do poema “Farewell”<sup>7</sup>, que vem delineando um amor vacilante. Enquanto na primeira parte o sujeito lírico confessa a expectativa de vivenciar o amor, na segunda recusa-se ao comprometimento por medo de sofrer. Na sequência, terceira e quarta partes, o poeta revela o amor que considera ideal: amor de marinheiro, que beija e parte. Por fim, seção cinco, a celebração do amor que vive o seu próprio tempo, sabendo inclusive quando partir.

A partida se repete. “Go back” e “andarandei”, de Torquato Neto e “Farewell”, de Pablo Neruda se despedem. Deixam para trás o amor, reconhecendo o bom momento que viveram. Mas o passado não é o foco. Nos três poemas, a despedida não é o fim, mas a expectativa de recomeço. Abertura para possibilidades múltiplas, para vivências outras, para a experimentação. Assim, os tão celebrados versos, “Só quero saber/do que pode dar certo/não tenho tempo a perder”, ressoam esperançosos nos *shows* dos Titãs.

### Referências bibliográficas

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad.: Carlo Felipe Moisés *et all*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRITTO, Sérgio. **Entrevista**. 2016. Disponível em: < <http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2016/10/no-teclado-voz-e-baixo-sergio-britto-fala-de-nova-fase-do-grupo-titas.html> > Data de acesso: 24 jan. 2017.

JAMESON, Frederic. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

MAFFESOLI, Michael. “Entrevista com Michel Maffesoli”. In: SANTOS, Volnei Edson dos (org.). *O trágico e seus rastros*. Londrina: Eduel, 2004.

MARMO, Hérica. ALZER, Luiz André. *Avida até parece uma festa: toda história dos Titãs*. Rio de Janeiro: Record, 2002

NERUDA, Pablo. “Farewell”. In: *Crepusculário*. Santiago: Ediciones Claridad, 1923.

ORTIZ, Renato. *Mundialização da Cultura*. São Paulo: Braziliense, [1994]/ 2003.

TITÃS - a vida até parece uma festa. Direção: Branco Mello, Oscar Rodrigues Alves. São Paulo: Academia de Filmes e Casa 5, 2008. Documentário (100 min).

TITÃS OFICIAL. *Nheengatu*. São Paulo: Facebook, 28 abr. 2014. <<https://www.facebook.com/titasoficial/photos/a.438678239512304.96874.438656712847790/697933150253477/?type=1&theater>> Acesso em: 12 nov. 2016.

TITÃS. *Titãs*. São Paulo: WEA, 1984. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. *Acústico MTV*. São Paulo: 1997. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. *A melhor banda de todos os tempos da última semana*. São Paulo: Abril Music, 2001. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. *Go back*. São Paulo: Warner Music Group, 1988. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. *Nheengatu*. São Paulo: Som Livre, 2014. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. *Tudo ao mesmo tempo agora*. São Paulo: WEA, 1991. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. *Titanomaquia*. São Paulo: WEA, 1993. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. *Cabeça dinossauro*. São Paulo: WEA, 1986. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. *Õ blesq blom*. São Paulo: WEA, 1989. 1 disco sonoro.

TORQUATO NETO. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

## AS VOZES NARRATIVAS EM BUSCA DE SUAS RAÍZES

Denise Moreira Santana (SEDF-UnB)<sup>1</sup>

Wilton Barroso Filho (UnB)<sup>2</sup>

**Resumo:** Este é um estudo comparativo das vozes narrativas dos romances: *Leite derramado* do autor Chico Buarque e do romance *A morte de Artemio Cruz* do autor Carlos Fuentes. Para a análise crítica desse processo comparativo entre as vozes narrativas presentes vamos recorrer aos estudos da Epistemologia do Romance manejando o solo epistemológico, histórico, filosófico e hermenêutico das obras; a proposta é buscar os vestígios deixados nas entrelinhas dos textos, nas vozes dos personagens, nos vazios narrativos, e adentrar a presença de uma narrativa que supera os aspectos de cunho histórico, social, sentimental, político e econômico para sedimentar na narrativa a condição humana da memória.

**Palavras-chave:** Epistemologia do Romance; Leite derramado; A morte de Artemio Cruz; vozes narrativas.

Para adentrar o romance nós como leitores precisamos nos distanciar de nossos pré-conceitos, de nossos princípios absolutos e de nossas certezas, o espaço literário é o lugar onde repousa a vida, onde a arte permite outras perspectivas, outras possibilidades. Uma valorização apenas moral da literatura destitui esta arte de sua força motriz e retira do leitor a possibilidade sensível de fruir, de se sensibilizar com o objeto escrito e de se transformar a partir dele.


A Epistemologia do Romance adentra a obra literária com um propósito kantiano de descobrir *o que se pode saber* sobre um determinado fazer literário, assim, de acordo com esse questionamento Barroso e Barroso Filho (2013) nos auxiliam a observar que a obra narrativa possui um caminho, uma escolha, uma invariança, ela persegue um propósito concebido por uma construção estética do autor, construção esta que Georg

---

<sup>1</sup> Professora da Secretaria de Estado da Educação do DF e Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília, membro do grupo Epistemologia do Romance, e-mail: denisemoreirasantana@gmail.com

<sup>2</sup> Professor Dr. e Coordenador do grupo de estudos e pesquisa sobre Epistemologia do Romance na Universidade de Brasília. Informações: <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/>.





W. Hegel (2009) denomina de forma, ou seja, a aparência sensível da arte, a beleza do objeto.

Observando a tradição alemã, Hegel (2009) trata a noção de belo de modo diferente ao considerar a arte fruto do trabalho, do labor artístico entendendo-a não mais como inferior à natureza porque nasce duas vezes do espírito, nasce da criação racionalizada, pensada, reflexionada. Em *Curso de Estética* (2009), o filósofo cria um sistema para validar o estudo da estética a partir da ideia, não mais perpassada somente pelas sensações, intuições e sentimentos, mas na razão, no pensamento.


Ademais da estética da forma, Hegel (2009) apresenta a lógica de um fenômeno cujo parâmetro é o conflito, e pensar por conflito é muito importante para a Epistemologia do Romance porque implica pensar dialeticamente a obra através de seus conhecimentos filosóficos, epistemológico e hermenêuticos que estão em relação com o leitor, o autor, a obra e o mundo. É deste modo que nos propomos a pensar a *memória* nas obras escolhidas.

Temos como proposta um estudo comparativo das vozes narrativas dos personagens das obras de Chico Buarque- Eulálio d'Assumpção em *Leite derramado* (2009) e Carlos Fuentes- Artemio Cruz em *A morte de Artemio Cruz* (1962) sob uma perspectiva de análise da Epistemologia do Romance, que nos oferece a possibilidade do encontro de duas realidades temporais e geográficas aparentemente díspares capazes de convergir.

*A morte de Artemio Cruz* (1962) é a história de um homem que é filho bastardo de um latifundiário e uma índia. Artemio se torna um poderoso latifundiário-empresário-político do século XX, e aos 71 anos está na antessala da morte relembrando sua vida, rememorando linearmente suas conquistas e fracassos. Ele morrerá durante uma operação de emergência após um ataque cardíaco do mesentério, e, apesar de ter dado emprego ao genro, mantém distância da família que está preocupada com o seu testamento. Teve uma filha, Tereza, e um filho, Lorenzo, que morreu na Guerra Civil espanhola, lutando pela causa republicana. O livro é contado por três vozes narrativas Eu, Tu<sup>3</sup>, Ele. Retrata a história de um homem que esteve embrenhado na revolução mexicana de 1910 e por seu poder de liderança e astúcia se torna deputado e vai

---

<sup>3</sup> A focalização através da 2ª. pessoa, que foi celebrizado por Michel Butor em seu romance de 1957, *A modificação*, também aparece no outro livro de Fuentes, *Aura*(1962).



entrando na política através das negociações com empreendimentos norte-americanos que exploram o México.

*Leite derramado* (2009) é a história de Eulálio Montenegro d'Assumpção uma espécie de *anti-herói da elite* brasileira, ou seja, um herói às avessas, que precisa se lembrar da sucessão dos fatos ocorridos em sua trajetória de tataraneto, de bisneto, de neto, de filho, de pai, de avô, de bisavô, de tataravô, em virtude da confusão e do apagamento da memória pessoal de sua origem.


Internado em um hospital público, aos 100 anos de idade, repetidamente se lembra, se esquece, e se confunde com os personagens de sua vida e fala com e para o seu interlocutor, que a princípio parece ser a enfermeira, porém em alguns momentos parece ser a filha, ou o leitor. Apresenta a história de sua base familiar, os fatos históricos de seu avô e de seu pai senador da república do Brasil.

O narrador de *Leite derramado* retira de sua própria experiência o resultado de suas vicissitudes, a invisibilidade, o fracasso e o apagamento de uma determinada classe social no país é o que move a narrativa, de fato, a *desmemória* do personagem representa a enviesada história da sociedade brasileira, ele demonstra que a memória não é o ponto forte do caráter nacional, mas sim, sua verdadeira melancolia.

Melancolia que configura o racismo do lamento pela miscigenação, miscigenação negada por uma elite escravagista e privilegiada que não quer perder a pose e o poder. As recapitulações fragmentárias de Eulálio trazem a chave para solucionar no texto a narrativa que se constrói através do resgate da memória de uma família nobre, herdeira da coroa portuguesa. O que nos faz associar essa relação da memória com o nosso mais requintado autor:

[...]Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se não te agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 1980, prefácio)

Assim faz Chico Buarque e Carlos Fuentes, paga-nos com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia” ao retratar a construção do tecido social de seus países. Desse modo, temos uma visão geral das obras que através da memória dão vozes aos seus personagens principais e os faz falar de suas fragilidades. Essa compreensão nos reporta ao livro X, capítulo VIII de Santo Agostinho em que ele trata do milagre da memória.




“Há imagens que acodem à mente facilmente e em sequência ordenada à medida que são chamadas”. Pelas palavras de Santo Agostinho a memória se ativa quando encontramos o uso das sensações para concretizar o armazenamento das imagens que entram na memória. Além de Santo Agostinho, o filósofo Bergson (1999) nos auxilia no que tange à compreensão da importância da memória.

Vamos mais longe: a memória não intervém como uma função da qual a matéria não tivesse algum pressentimento e que já não imitasse à sua maneira. Se a matéria não se lembra do passado, é porque ela o repete sem cessar, porque, submetida à necessidade, ela desenvolve uma série de momentos em que cada um equivale ao precedente e pode deduzir-se dele: assim, seu passado é verdadeiramente dado em seu presente. Mas um ser que evolui mais ou menos livremente cria a todo instante algo de novo: é, portanto em vão que se buscaria ler seu passado em seu presente se o passado não se depositasse nele na condição de lembrança (BERGSON, 1999, p. 261).

Bergson (1999) ao aprofundar seus estudos sobre as questões da subjetividade apresenta a compreensão de que a memória tem seus graus sucessivos e distintos de tensão ou de vitalidade, pois a percepção da memória não é um simples contato do espírito com o objeto presente ela está impregnada das lembranças e imagens que a completam interpretando-a. Ele ainda acrescenta que o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, faz-se necessário segundo a sua visão observar a marca de sua origem passada para distinguir a lembrança da percepção.

Não haveria mais razão para afirmar que o passado uma vez percebido se apaga porque em Bergson (1999) existe a possibilidade de supor que os objetos materiais deixem de existir quando deixo de percebê-los, as nossas lembranças formam uma cadeia do mesmo tipo uma vez que o nosso caráter sempre presente em todas as nossas decisões é exatamente a síntese atual de todos os nossos estados passados.

É por esse motivo que ele explica que viver no presente puro não é recomendável porque é um procedimento impulsivo, porém e ao mesmo tempo esclarece que não está melhor adaptado aquele que vive no passado por mero prazer porque nele as lembranças emergem à luz da consciência sem proveito para a situação atual, vez que este não é mais impulsivo e sim sonhador. “O nosso passado permanece quase inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação do presente, ela irá recuperar a



força de transpor o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos recolocarmos na vida do sonho” (BERGSON, 1999, p. 197).

Este aspecto do sonho seja por fadiga ou alienação demonstra de acordo com Bergson (1999) sintomas psicológicos que fazem com que a atenção e a memória percam contato com a realidade. Não apenas todos os sintomas da loucura se encontram no sonho, pode-se constatar também que há um acúmulo de certas toxinas no cérebro que afetam o sistema nervoso, acrescenta o estudioso. O que se afirma é que a formação da memória está ligada ao conceito de temporalidade e entropia e que este processo se dá de forma unidirecional em que novas memórias são acrescentadas a outras informações. O que nos auxilia na compreensão dos devaneios da memória dos personagens nos romances aqui tratados.

Para Damasio (2005) o tempo mental é influenciado pela maneira como registramos os eventos em nossas percepções e as inferências que fazemos ao percebê-los e recordá-los o que interfere diretamente na capacidade de retenção desses eventos na memória. O que se sabe é que danos ao hipocampo impedem a criação de novas memórias e a capacidade de formar memórias é indispensável à elaboração de um senso de nossa própria cronologia. Damasio (2005) ainda acrescenta que é ainda um mistério para a neurociência a maneira como o cérebro associa um evento a determinado momento específico no tempo e situa esse evento em uma sequência cronológica.

Desta feita, aproximamo-nos das vozes narrativas de Eulálio e de Artemio e verificamos que são as vozes de suas memórias que ecoam a história impregnada na ficção. Nesse sentido, nosso primeiro questionamento sobre as obras foi acerca da voz narrativa e sua consciência. Nós nos perguntamos se: A voz produzida pela obra possui consciência narrativa? Essa consciência que se aproxima, por exemplo, da obra de Machado de Assis, e que utiliza o narrador de fundo, um defunto em *Memória Póstumas de Brás Cubas*, para criar um narrador eticamente livre das amarras sociais que influem em todos os discursos, sejam eles literários ou não.

Decidiu-se então partir da ideia afirmativa e observar o impacto da voz literária em nossa recepção como leitores dessas narrativas, visto que o narrador experimenta uma possibilidade vocal na criação do personagem e essa musicalidade sonora desperta em nossa mente uma sequência de imagens vivas das características físico-emocionais de seus personagens narradores.

Ou **a voz** de Matilde ao se dirigir pela primeira vez a Eulálio:  
“Chegou, me fitou com os olhos sussurrou no meu ouvido, coragem Eulálio. Então encarei e disse, não entendi. Matilde repetiu: coragem Eulálio e já agora **em sua voz ligeiramente rouca** parecia que meu nome tinha uma textura.” (BUARQUE, 2009, p.32, grifo nosso)

Essa audiovisualização mental da voz humana dos personagens alcançou-nos compreender a voz como um fator de identidade individual e uma importante ferramenta de ressonância narrativa. A habilidade de projetar a voz no ambiente psicologicamente relacionado à como transmitimos nossas emoções no discurso texturizados que ousamos emitir.

A intensidade que possibilita transmitir uma série de nuances revela as alternâncias sonoras de carga emotiva de Eulálio Montenegro d’Assumpção, de sua decadência e fracasso social. A ironia fina com que o autor Chico Buarque transmite os acontecimentos prosaicos deste anti-herói da elite burguesa brasileira que no fim, perdida a dignidade, resta-lhe o abandono e a invisibilidade.


La **voz** de Artemio al hablar de su periódico:  
Sí, cómo no, es mi voz de ayer- ¿ayer, esta mañana? Ya no distinguiré – y le pregunto a Pons, mi jefe de redacción – ah, chilla la cinta; ajústala bien, Padilla, **escuché mi voz en reversa**: chilla como una cacatúa -: allí estoy.  
(FUENTES, 1962, p.57, grifo nosso)<sup>4</sup>

Esse mesmo gesto estético alcançou o autor Carlos Fuentes em *A morte de Artemio Cruz* ao mostrar-nos a ascensão social desmedida, desprezível e sórdida de um homem que ambicionou entrar para a elite por sua capacidade de sobrevivência. Artemio Cruz, de um bastardo que se engajou na Revolução e conheceu o homem que lhe traria o poder que tanto desejava, a um burguês que mama fartamente nas tetas do Estado, através de maracutaias e dos expedientes mais sujos, ainda mais porque possui uma cadeia de jornais. Ele é o detentor dos meios de comunicação de massa e os utiliza a seu bel prazer.

Encenderás un cigarrillo, a pesar de las advertencias del médico, y le repetirás a Padilla los pasos que integraron esa riqueza. Préstamos a

---

<sup>4</sup> Tradução: “A **voz** de Artemio ao falar de seu jornal: Sim como não, é minha voz, minha voz de ontem-ontem, esta manhã? Já não distinguirei – e pergunto a Pons, meu redator-chefe – ah a fita está chiando; ajuste-a bem, Padilla **escutei a minha voz ao contrário**: minha voz chia como uma cacatua. Ali estou”.



corto plazo y alto interés a los campesinos del estado de Puebla, al terminar la revolución; adquisición de terrenos cercanos a la ciudad de Puebla, previendo su crecimiento; gracias a una amistosa intervención del Presidente en turno terrenos para fraccionamientos en la Ciudad de México; adquisición del diario metropolitano; (FUENTES, 1962, p.16)<sup>5</sup>

Através deste expediente manipula as notícias e restringe as notícias e opiniões sobre si e seus empreendimentos. Ser o detentor da imprensa faz de Artemio o manipulador da opinião pública e submete seus leitores a uma visão parcial da notícia numa clara manipulação da história e da memória fruto dessa forma de contar os acontecimentos. “Quizá el golpe maestro sería dejar un testamento particular para que lo publique el periódico, en el que relate la verdad de mi proba empresa de libertad informativa...” (FUENTES, 1962, p.56)<sup>6</sup>.

Por sua parte, Eulálio tem muito a dizer, são cem anos de história para contar, e ele o faz com calma, escolhendo em sua caixinha de lembranças o que deve ser revelado e repetindo o que deve ser memorizado. O autor nos mostra como a elite brasileira se constituiu e se tornou decadente. Este romance nos conta via um narrador autor senil que não existe e não existiu um plano de construção do Brasil, visto que, a escravidão e o preconceito sempre permearam a consciência e o inconsciente coletivo.


A essência das relações burguesas nasce com o seu conservadorismo, com a sua centralização do poder econômico e político, aspecto comum das duas obras. Uma das formas de manter esse tradicionalismo é utilizar a imprensa na construção político ideológica de uma sociedade, existem inserções textuais importantes que nos reportam ao posicionamento da imprensa frente à classe burguesa socialmente constituída no Brasil e no México.

Assim temos nos estudos de Marlyse Meyer (1996) sobre a obra folhetinesca no Brasil um pouco do que corrobora com nossa assertiva: “É difícil avaliar a amplitude desse público. Sabe-se que por volta de 1852 metade da população é *iletrada*” e

---

<sup>5</sup> Tradução: “Acenderás um cigarro, a pesar das advertências do médico e repetirás para Padilla os passos que integraram essa riqueza. Empréstimos em curto prazo e altos juros aos camponeses do estado de Puebla, ao terminar a revolução; aquisição de terrenos próximos a cidade de Puebla, prevendo seu crescimento; graças a uma intervenção do Presidente em exercício, terrenos para fracionamento na Cidade do México; aquisição do jornal metropolitano”.

<sup>6</sup> Tradução: “Talvez o golpe de mestre seria deixar um testamento particular para que o publiquem no jornal no qual relate a verdade de minha proba ação de liberdade informativa”.




acrescenta, “o jornal é lido, comentado, *contado* por muitas pessoas. A leitura do livro aproveita ao jornal e vice-versa.” (MEYER, 1996, p.92-93) .

Especificamente, a referência do autor ao jornal, *O Paiz*, na obra de Buarque (2009) deixa de ser verossímil e torna crível o romance, vez que este jornal que foi fundado em 1884 com intenção de ser a cara de imprensa republicana e o intuito de consolidar a formação de uma opinião pública decorrente da visão daqueles republicanos e abolicionistas incumbidos de propagar a civilidade e a interação dos leitores com a sociedade elitista da época mostra um espaço jornalístico parcial a serviço de uma classe política em ascensão.

A primeira referência se encontra em: “mas mamãe só lia *O Paiz*, cujas reportagens atribuíam o crime à oposição.” (BUARQUE, 2009, p.36). Em outra referência, escreve: “vez por outra ia ainda à redação *d’O Paiz*, tomava café, acendia um charuto, dava um pulo no banco e antes das quatro estava de volta” (BUARQUE, 2009, p.63), tais passagens demonstram a intimidade que o personagem burguês mantinha na redação do principal veículo de informação da época republicana.

Com a chegada da República Velha (1889-1930), novas transformações ocorreram na **imprensa brasileira**. O cerceamento da liberdade e os atos de violência eram constantes, principalmente contra os jornais que se *mantinham monarquistas, como pode-se notar através do decreto baixado pelo Governo Provisório, em 23 de dezembro de 1889, que alertava: “os indivíduos que conspirarem contra a República e o seu governo; que aconselharem ou promoverem por palavras escritos ou atos a revolta civil ou a indisciplina militar... serão julgados por uma comissão militar... e punidos com as penas militares de sedição”*. No entanto, apesar da repressão à liberdade de imprensa, surgiram, nesse período, publicações voltadas para a classe operária e para as comunidades imigrantes. (Disponível em: <http://www.jornalonline.net/2032-a-historia-do-jornal-no-brasil.htm>, acesso em maio de 2017.)

Outro trecho da obra que se refere ao veículo de comunicação escrito seria: “os proclamas foram lavrados num desses jornais que gente de respeito não lê” (BUARQUE, 2009, p.72), dito em referência ao casamento com Matilde, pode ser que este texto tenha sido publicado nos jornais direcionados para a comunidade imigrante ou a classe operária que se constituía no país, no entanto, explicar o que significa *gente de respeito* é ironicamente mais complicado porque representa os elementos de



naturalização do discurso da elite no ambiente brasileiro, ou uma ideologia arraigada à adjetivação.

O que realmente chama a atenção aqui é a função social que a imprensa sempre desempenhou: *informar*. Assim, Chico Buarque vai historicizando a imprensa brasileira desde a segunda república até o momento atual, algo que MEYER (1999) enfatiza na conclusão de sua obra.

O folhetim haveria de se metamorfosear noutros gêneros, em função de novos veículos, com espantoso alargamento de público. Entre eles, o gênero que parece tipicamente latino-americano, a grande narrativa de nossos dias, a telenovela. O Brasil deu-lhe a boa forma e a dimensão que faria dele o primeiro gênero narrativo de exportação. A grande narrativa televisiva se insere por sua vez nessa enorme corrente da contação de histórias que parece consubstancial à vida do homem em sociedade. (MEYER, 1996, p.417)


Chico Buarque retrata essa percepção brasileira no desenrolar de sua obra. Primeiro o jornal, depois a revista e por fim a televisão que dá alguns momentos de fama ao bisneto de Eulálio quando este é preso por tráfico de drogas. Quanto ao velho Eulálio, em um momento de surto quando estava internado resmungou:

[...] não duvido que ponham arsênico na minha comida, e se o pior acontecer, não perca por esperar, os jornais cuidarão de dar notícia. E voltará a baila o assassinato do meu pai, político importante, além de homem culto e bem-apegoado. Saiba o doutor que meu pai foi um republicano de primeira hora, íntimo de presidentes, sua morte brutal foi divulgada até em jornais da Europa[...]. (BUARQUE, 2009, p.52)

Em jornais da Europa, como se a credibilidade deste político *bem apegoado* fosse uma notícia de extrema importância d'Além Mar, e não outra ironia para o destino do nepotismo brasileiro tão em voga na *memória* brasileira. Triste melancolia, primeiro porque a imprensa poderia ajudar a formar cidadãos críticos e conscientes, e depois, porque os meios de comunicação de massa são também trampolins sociais que serviriam para veicular informações parciais, sensacionalistas e inverídicas provocando o caos em uma sociedade carente de questionamentos sobre sua formação e construção social.

A transformação da informação em conteúdo consciente e crítico são abolidos da imprensa no decurso do tempo como observamos nas duas narrativas. Informar para que se possa consumir, sem uma avaliação crítica do significado e validade do fato que está





publicado é a grande estratégia da ascensão da sórdida burguesia retratada pelos autores, a obra de Buarque pontua sutilmente este aspecto ao dar saltos sobre as formas de veicular a informação no país e a obra de Fuentes demonstra-o abertamente ao mostrar que Artemio detém o poder é dono da cadeia informativa.

O destino individual de Eulálio, confunde-se com a sociedade brasileira de “pedigree” que se mistura, definha, e se esvai porque seu herdeiro não tem as qualidades do anti-herói tipicamente brasileiro, como seu pai senador, pelo contrário, falta a Eulálio e seus descendentes não muito brancos, vitalidade e talento para sobreviver em um universo de preconceito contra o mestiço, e mais uma vez com a tinta da melancolia, ou com a pena da galhofa, transforma toda a sua descendência em gente de cor.

Certos de que para adentrar o romance nós como leitores precisamos nos distanciar de nossos pré-conceitos, de nossos princípios absolutos e de nossas certezas, há que se pensar o que causa o conteúdo da obra lida, aquilo que provoca a racionalidade obra, ou a possibilidade de a literatura ter credibilidade e construir uma arte perfeitamente crível, materialmente real e humana, desprovida do eu acho, eu penso que, parece que etc. porque estes enunciados estão dentro do opinativo do julgamento moral da obra *a priori* e não permite transcender o efeito estético que ela causa.

A hermenêutica é um exercício do pensar que conduz a diferentes espaços de interpretação, a postura do intérprete em relação *a voz da imprensa* e o monólogo narrativo de Eulálio só podem ser ouvidos pelo leitor, os outros interlocutores no contexto da obra não lhe prestam atenção, não dialogam com ele, até porque ele pode, pela idade que tem, sofrer de Alzheimer, doença que não lhe permitiria ser exato em suas lembranças, o fato é que ironicamente sua história tem muito a retratar do Brasil escravocrata e republicano, e deveria ser ouvida atentamente por ter repercussões no cenário do presente. A voz do moribundo Artemio é a sentença de sua consciência no momento de sua morte.

Enfim, onde encontrar as raízes dessas vozes narrativas? Diríamos que na escolha estética dos autores de retratar a formação das ambiciosas elites de seus países e mostrar o apagamento da **voz coletiva** da imprensa. O que faz a grandeza dos romances é precisamente o caráter revolucionário de suas aspirações narrativas que os torna imbatíveis como veículo de inquietação humana. Quanto mais profundamente o artista descobre as contradições da sociedade burguesa, quanto mais desmascara

impiedosamente a baixeza e a hipocrisia desta sociedade, tanto menos exequível se torna a exigência de um herói positivo para o romance.

### Referências bibliográficas

AGOSTINHO, S. *Confissões*. digitalizado por Lucia Maria Csernik (2007). Disponível em: site <https://www.passeidireto.com/arquivo/28534976/confissoes---santo-agostinhopdf/> acesso em julho de 2017.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

BARROSO FILHO, W. e BARROSO, M. V. *Epistemologia do Romance: Uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário*. Brasília, 2013. Disponível em: <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/> Acesso em: julho de 2017.

BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com espírito*. Tradução Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DAMASIO, A. R. Lembrando de quando tudo aconteceu. *Scientific American Brasil*, São Paulo, Edição especial, p. 34-41, 2005.

FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética. O belo na arte*. Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HISTÓRIA do Jornal do Brasil. Disponível em: <http://www.jornalonline.net/2032-a-historia-do-jornal-no-brasil.htm>, acesso em maio de 2017.

MEYER, Marlyse. *Folhetim uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

## **A parte do fogo: aproximações, equivalências e narrativas no incêndio do MAM**

Felipe Paranaguá Braga (PUC-Rio)<sup>1</sup>

### **1.**

#### **Sobre o incêndio:**

Na noite de 8 de julho de 1978, se inicia um incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio. O incêndio destrói quase a totalidade do acervo de pouco mais de 1000 obras. A exposição Arte Agora III, que estava em curso e contava com uma retrospectiva do artista uruguaio Joaquin Torres Garcia é totalmente destruída.

Do acervo de pouco mais de 1000 obras, se perdem mais de 900. Entre alguns exemplares simbólicos dos movimentos modernos estavam obras de: Picasso, Dali, Rotko, Pollock, Ligia Clark, Maria Martins entre outros. Durante esse processo, que por alguma das narrativas oficiais começa partir de uma guimba de cigarro, quase a totalidade daquele acervo vai se queimando. Em pontos de equivalência que valem ser dissecados posta-se o fato de que a tal guimba de cigarro que detona esse apagamento estaria na Sala Corpo e Som, curiosamente praticas artísticas que se alijam ao convencional da arte moderna presente naquele mesmo acervo de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras.

O corpo e o som como praticas e matérias artísticas pouco objetificadas, ou imateriais como coloca Lucy Lippard (LIPPARD e CHANDLER, 2013, p. 151) são estopim de um processo de transformação simbólica e estética que estaria em jogo.

#### **2. como funciona o museu em 1978:**

Institucionalmente existem basicamente dois vetores que direcionam as atividades culturais, uma Comissão cultural formada por críticos, curadores e artistas (Frederico de morais, Ronaldo Brito, Anna Bella Geiger entre outros) e um Diretor de exposições que vinha a ser Roberto Pontual, que também era crítico de arte do JB. Culturalmente quatro blocos/espacos são as bases do museu; o Bloco de exposições, o Bloco escola, a Sala corpo e Som e a Cinemateca.

Das atividades do período 1977-78 podemos citar: shows (Nara e Dominginhos, Rosinha de Valença e Jards, Raul Seixas, Melodia e Banda Black Rio); teatro (em 77, Trate-me Leão); dança (Grupo Coringa, Graziela Figueiroa) além do espaço de ensaio, aulas e palestras diversas, além das exposições propriamente ditas.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), Mestre em Linguagens Visuais (EBA-UFRJ). Felipebr82@gmail.com

### **3. A Área Experimental**

Apesar de uma série de atividades de diversos meios artísticos, vou focar essa análise nas artes visuais, nesse ponto duas forças antagônicas, exerciam uma disputa política naquele espaço. O bloco de exposições tendo na figura de Pontual seu diretor artístico e a Área experimental, tendo na revista Malasartes um espaço de debates.

A Área experimental era uma conquista de um grupo de artistas, junto a comissão curatorial do museu. Funcionava como um espaço de exposições dentro da instituição (no 3º andar do MAM) criado para desenvolver e apresentar, práticas artísticas que estariam as margens do mercado de arte e da proposta curatorial do museu. Uma “área que pudesse abranger novas linguagens” e debater sobre a ideia de experimental. Durante o período ativo a Área Experimental promoveu 38 exposições com apoio do Museu, que disponibilizou ajuda de custo, divulgação e montagem das mostras. Artistas como Tunga, Waltercio Caldas, Carlos Zilio, Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Lygia Pape, entre outros tiveram suas mostras realizadas.

A busca pela ideia de experimental, pode ser sentida no texto do Ronaldo Brito, presente nos arquivos do museu:

O experimental, é obvio, não está apenas no suporte – embora pressuponha uma utilização radical e crítica dele – mas no conjunto de uma proposta. É o coeficiente de crítica, de negação das linguagens artísticas vigentes, que configura um trabalho como experimental. Mais ainda, um trabalho experimental está necessariamente comprometido com uma crítica a todo o sistema de arte – a sua posição e função dentro da sociedade – e traz implícita ou explicitamente uma proposta de reformulação desse sistema. (LOPES, 2013, p. 38)

O reflexo de uma descrença da função social da cultura após a consolidação da censura e repressão decorrentes do AI-5, pode ser sentido na recolocação e nos questionamentos do papel do artista na sociedade e qual seria o espaço a ser ocupado no contexto de fragilidade política e institucional daquele período. Uma arte política parecia dar espaço para uma “política das artes”, calcada na busca por uma ideia de experimentalismo, onde o processo do fazer artístico era mais importante que os objetos decorrentes desse processo. Apontando um distanciamento ao mercado de arte que desejava uma objetificação desse fazer transformando a arte em mercadoria. E aproximando as noções de arte e vida.

### **4. A revista Malasartes**

A Revista *Malasartes* foi editada durante 1975-76, foram publicados apenas três edições que funcionaram como uma espécie de braço editorial da Área Experimental.

No primeiro numero Carlos Vergara, escreve uma introdução definindo a linha editorial da publicação. “Mais do que em objetos de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam. (...) *Malasartes* é portanto uma revista sobre a política das artes.” (VERGARA, 1975, p. 3)

### **5. As exposições Arte Agora**

No bloco de exposição, Roberto Pontual. Estabelece uma linha curatorial que é divergente ao que se buscava na área experimental do museu. Essa linha se torna clara nas três grandes exposições realizadas entre 76-78. Arte Agora I, II e III. E acabam expondo as disputas políticas e culturais que estavam em jogo naquele espaço. Vou falar brevemente de cada uma das edições e da tentativa de construção de uma ideia problemática de identidade nacional que perpassa essas mostras.

Arte Agora I, seguiu um modelo de salão nacional, com o objetivo de mapear a jovem arte brasileira produzida no período 1970-75. Uma comissão curatorial escolheu através de pesquisa de campo, 100 artistas de todas as partes do país, que comporiam esse recorte. Feita a seleção um grupo de 30 artistas vinculados a área experimental do museu, decide através de carta manifesto se retirar do salão. A discussão toma vulto quando é veiculado na abertura da mostra um manifesto atacando diretamente a figura de Pontual.

O curador e crítico do *Jornal do Brasil*, usa então sua coluna para promover o debate, expondo a fala dos artistas e defendendo sua posição. O debate ainda seguiria na revista *Malasartes*, com uma replica e voltaria as colunas do JB.

De acordo com o manifesto:

os artistas assumem uma posição frente aos setores da critica que: exerçam toda e qualquer forma de apadrinhamento; não assumam uma metodologia adequada de analise, carecendo inclusive de uma visão multidisciplinar; (...) Essa interferência e intermediação por parte da critica é tão mais grave na medida em que se dá através da manipulação dos meios de comunicação de massa. (PONTUAL, 1976)

Curiosamente, o debate aberto que se seguiu acabou trazendo para os artistas envolvidos, muito mais espaço na mídia e pode solidificar determinadas posições daquelas praticas que se encontravam a margem do circuito de arte.

Arte Agora II, que tem como título Visão da Terra, é a segunda exposição do ciclo. Aqui Pontual, pretendia apresentar uma ideia do que seria uma arte supostamente Brasileira, uma noção problemática, principalmente dentro do contexto político em que se encontrava o país.

No texto de 77, José Resende e Ronaldo Brito, fazem duras criticas a esse modelo:

A figuração nacionalista pode ser vista como uma conversão histérica de tipo místico, mais ou menos espirita, através das irradiações das telas que põem em cena a realidade local estaria se organizando o concerto de um Brasil total, estaria se formando magicamente a identidade comum do homem brasileiro. Já se chamou a essa espécie de exorcismo 'Visão da Terra', chame-se como quiser esse conglomerado de intuições telúricas, lugares-comuns popularistas e arcaísmos ideológicos, o certo é que não raro compõe um perfeito cartão-postal turístico. (FERREIRA, 2006, p. 271)

No texto *Brasil diarreia* (1970), Hélio Oiticica já apontava para problematização daquelas propostas de Pontual que soavam a margem das vanguardas do período, "Estado de coisas atualmente: porque se precisa e se procura algo que 'guarde e guie' a cultura brasileira? e não veem que essa "cultura" é já um conceito morto." (FERREIRA, 2006, p. 277)

Por fim chegamos a ultima exposição do ciclo, Arte Agora III - Geometria Sensível. A mostra que contava com uma retrospectiva de Torres Garcia era a que estava em curso durante o incêndio e foi completamente destruída. Aqui Pontual, se debruça sobre a noção de identidade Latino Americana, tomando Torres Garcia como eixo para uma escola construtiva da américa. Criando um contraponto a escola construtivista russa que moldara os movimentos concretos e neoconcretos brasileiros.

*Brasil-diarreia* de Hélio Oiticica, embora tenha sido escrito anos antes daquelas mostras, pode ser lido sob a luz dessa discussão. As relações entre a ideia construtiva de Pontual e a noção de experimental parecem alcançar no texto uma dimensão comum que uniria criticamente os dois polos divergentes naquele contexto da Arte agora III;

Não existe 'arte experimental', mas o experimental, que não só

assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes; é algo que propõe transformações no comportamento contexto, que deglute e dissolve a convi-convivência. No Brasil, portanto, uma posição ‘crítica universal permanente e o experimental’ são elementos construtivos. (FERREIRA, 2006, p. 280)

Ou como afirma o atual curador do MAM, Fernando Cocchiarale, no texto *Da adversidade vivemos* (2000); “Entretanto, ao contrario do que seríamos levados a supor, a principal contribuição neoconcreta para a arte contemporânea brasileira não é exclusivamente formal (construção), mas metodológica: consiste na valorização do experimental (processo) frente a quaisquer princípios normativos que limitem a invenção.” (FERREIRA, 2006, p. 504)

Nesse sentido a proposta de uma corrente construtiva latino-americana que não passava pelos movimentos concreto e neoconcreto, se distanciava pois da ideia de experimental, defendida por aquele grupo de artistas.

Ao pensarmos nas três edições da *Arte Agora* observa-se a genealogia proposta por Roberto Pontual, que em certa medida amplificava um pensamento essencialista de buscar a construção de identidades nacionais vinculadas a uma noção de pureza que pudesse abarcar grandes narrativas. Não por acaso esse índice de pureza vem a ser justamente um dos pontos que caracterizariam o pensamento moderno apontado por Arthur Danto em *Após o fim da arte*. Como colocará anos antes H.O. “a pureza é um mito”

## **7. A Escola de Artes Visuais do Parque Lage**

Em 1975 a Escola de Artes Visuais do Parque Lage é inaugurada tendo a frente Rubens Gerchman. Nos anos que se seguem um novo espaço de produção e pensamento de arte, ocupa o lugar que havia sido do MAM, no período anterior.

Dentro de um recorte simplista, a geração 80, amplamente midiaticizada refletia uma determinada produção que pregava a volta da pintura e um descolamento das questões políticas. Hoje, esse rótulo visto a olhos críticos torna o recorte bem mais amplo, apontando também para uma continuidade das práticas conceituais e pouco objetificadas do fim da década de 70. Incoerências à parte, a sofisticação do sistema das artes atual possibilitou que mesmo aquela parcela dos artistas vinculados a pratica “experimental” que se posicionavam a margem do mercado fossem absorvidos pelo próprio, ainda que tardiamente. O que em si não é mais o cerne do problema, ainda

que tenhamos um circuito frágil, a consolidação do mercado de artes é parte fundamental para a vitalidade desse circuito, como coloca o irônico trabalho do artista chileno Alfredo Jaar “Cultura = Capital” (2002). Resta da política das artes usar o capital para continuar o exercício “experimental”, como propõem Carlos Zilio em texto de 1982, “Vai-se, portanto, vivendo como o tal passarinho no dorso do hipopótamo, pulando daqui para ali, e sobrevivendo levado pelo andar do quadrupede, mas com a liberdade de voar (pular fora) quando quiser.” (FERREIRA, 2006, p. 287)

### **Referências bibliográficas**

- LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. A desmaterialização da arte In *Arte&Ensaio* n° 25. 2013
- LOPES, Fernanda. *Área Experimental*. São Paulo: Prestigio editorial, 2013.
- VERGARA, Carlos (org.) *Revista MALASARTES*. 1975.
- FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.



## DE VOLTA AO LABIRINTO: ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA

Flávio Carneiro (UERJ)

**Resumo:** Releitura da obra de Diego Parodi, poeta e ensaísta argentino que, em meados dos anos 1980, lança *Las letras en laberinto*, livro no qual discorre sobre duas formas de escrita – a do historiador e a do ficcionista – que estariam relacionadas sobretudo a partir de três eixos, interligados de alguma maneira à questão do conceito de *verdade*. Seriam eles: originalidade, ruptura e autoria. A partir desta premissa, Parodi analisa algumas obras literárias em que os três eixos se cruzam, começando pelo *Quixote*, de Cervantes.

**Palavras-chave:** ficção; história; verdade.


“ao que relatam cronistas e contadores de histórias, é preciso fazer ressalvas.”

(Italo Calvino. *O cavaleiro inexistente*.)

Devo ao acaso a descoberta de *Las letras en laberinto*. Caminhava a esmo por uma rua de Buenos Aires quando, entrando num sebo, vi na estante o pequeno volume, colocado na prateleira bem no limite entre a seção de ensaios e a de ficção. Peguei o livro e só naquela tarde, que já vai longe, tomei conhecimento da existência do poeta argentino Diego Parodi, esquecido poeta de meados do século XX.

Fui para um café e comecei a ler, encantado desde o início com o modo fragmentado da escrita, com afirmações incisivas sob a aparente simplicidade, compondo uma espécie de reunião de apontamentos não sistematizados, impressões que tinham em comum o tema: literatura e história. É a esse pequeno e curioso livro, publicado há 20 anos, que retorno agora.

Os primeiros fragmentos referem-se a uma mesa da qual participaram nomes importantes da chamada Nova História: Philippe Ariès, Michel de Certeau, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Paul Veyne. Há poucos comentários do autor sobre os recortes que faz. A montagem em si, na verdade, é que funciona como leitura crítica dos textos selecionados.



Sobre a concepção de história como narrativa próxima da ficção, o autor destaca a seguinte fala de Michel de Certeau:


O livro de História abre uma janela – para o pátio ou para o mar – em relação à vida fechada do trabalho-metro-cama. Cria um espaço de possíveis a imaginar ou a pensar acerca de si mesmo, sugere outras formas de existência, oferece saídas e uma linguagem objectiva a desejos prestes a partir para outros modos de relação, de trabalho, de festa, etc. É uma literatura de viagem, acreditada pelo facto de ser possível porque diz respeito a factos que existiram na realidade. (LE GOFF, 1987, p. 17)

A essa passagem Diego Parodi associa uma outra, do próprio De Certeau, tornando mais clara a posição do historiador francês a respeito de uma possível narratividade ficcional do discurso historiográfico:

Veyne pôs o problema do texto histórico como uma relação entre a construção de uma “intriga” e o prazer do autor. Efectivamente, torna-se necessário tomar também em consideração a maquinaria social e técnica da indústria historiográfica, ou seja, um conjunto de instituições produtoras análogas – uma fábrica que se repartisse entre mausoléus de arquivos, centros de investigação, estruturas de ensino, editoras, etc. No fim deste trabalho fabril, sai a “ficção” histórica, do mesmo modo que a NASA elaborava (...) planos ou ficções de desembarque na Lua. A primeira ligação ao real é a do produto ao complexo produtor. Mas a NASA lança foguetes. A História, a própria História, a partir de arquivos, só fabrica planos do passado, só põe em marcha (o que é capital) a crença ou a credulidade do público. Por meio de ficções, ela faz acreditar. (LE GOFF, 1987, p. 17)

Em seguida, Parodi alinhava as considerações de Michel de Certeau com as de Paul Veyne, para quem a história talvez seja um discurso híbrido, colocado entre as ciências humanas, por um lado, e a literatura, o romance, as belas artes, o cinema, o teatro e a ópera, por outro. Para Veyne, é esta ambiguidade que faz a fraqueza do discurso historiográfico, que jamais poderá se edificar como uma ciência pura, mas é também sua riqueza, na medida em que o carácter intertextual da história pode ampliar seu público leitor, para além dos muros da academia.

O debate entre os historiadores prossegue, acompanhado pelo ensaísta argentino. Ladurie, na sua intervenção, comenta a velha premissa de que a escrita historiográfica



deveria abster-se de qualquer marca autoral, buscando uma neutralidade de estilo que a habilite enquanto discurso científico:


Quanto à maneira escrever, direi que, entre muitos historiadores antigos, estava na moda escrever mal. (...) Lembro-me especialmente de um dos nossos professores, que não nomeio, quando dizia a um licenciado: “caro senhor, na página 2278 de sua tese, há uma imagem estilística.” E o licenciado desculpou-se: “Com efeito, senhor professor, esta imagem escapou-me, estou profundamente desolado.” Sob este ponto de vista, houve efectivamente uma mudança de há alguns anos a esta parte.” (LE GOFF, 1987, p. 21-22)

(Diego Parodi não teve oportunidade de ler *The Content of the Form: narrative discourse and historical representation*, de Hayden White (WHITE, 1987), tratando do mesmo tema, o discurso histórico como narrativa, nem o ensaio de Peter Burke, “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa” (BURKE, 1992). Se os tivesse lido, talvez os incluísse no livro. Burke, por exemplo, defendia a ideia de que os historiadores modernos deveriam incorporar, à sua própria escrita, as experiências literárias das vanguardas da primeira metade do século XX. Se há novos fatos a serem contados, é preciso encontrar novas formas de contá-los.)

Na esteira das discussões sobre a existência ou não de estatutos específicos, diferenciais, que possibilitem uma distinção precisa entre os discursos da história e da literatura, Diego Parodi afirma que nenhum debate sobre o tema pode frutificar sem que se coloque em pauta a questão da *originalidade*. Segundo ele, uma mesma pergunta move historiadores e ficcionistas, embora com intenções diversas: o que aconteceu, num tempo e lugar determinados, que não havia acontecido antes?

Seria essa a pergunta que levaria o historiador a definir ciclos e fases, movido por certo conceito de mudança, ou, para usar um termo mais polêmico, pelo conceito de *ruptura*. Só há história quando há mudança, afirma Parodi, e para que haja mudança é necessário que algo novo aconteça. Da mesma forma, a literatura – os escritores e poetas, por um lado, e os próprios historiadores e também os teóricos da literatura, por outro –, também viveria dos gestos de ruptura, ou seja, da originalidade.

O autor faz, no entanto, um alerta: é preciso historicizar o próprio conceito de originalidade. Sua definição como algo absolutamente novo surge com a era moderna.



A ideia de que ser original representa um avanço no processo evolutivo da vida literária é uma herança do século XIX, e que incorpora de vez seu papel de padrão, de conceito absoluto, a partir sobretudo dos formalistas russos, na primeira metade do século XX. Do mesmo modo, a história oficial, de cunho “científico”, surgida no século XIX sob a égide do pensamento positivista, também investe na ideia de originalidade e ruptura.

As noções de ruptura e originalidade, prossegue Diego Parodi, estão na base da literatura moderna tanto quanto na da historiografia enquanto discurso “científico”. À medida em que o modelo proposto por Ranke em meados do século XIX, e vigente como paradigma da história oficial, concentra-se nos grandes feitos, levados a cabo por estadistas, generais, reis ou, com menor frequência, eclesiásticos, fica evidente que o método da história passa pela definição de ruptura como algo causado por Grandes Eventos, obras de Grandes Homens, capazes de realizar o que nunca antes se realizara.


De modo que é possível traçar um paralelo que, respeitando as diferenças de escala e valor, possa equiparar os Grandes Homens, segundo a história geral, aos Grandes Poetas, segundo a história da literatura. O modo de funcionamento do cânone literário seria análogo ao modo de funcionamento do cânone histórico, pautados, ambos, pela presença da ruptura – marca da mudança – provocada por um ato de *originalidade*.

Diego Parodi afirma, ainda, que a questão da originalidade estaria, por sua vez, atrelada a uma outra, à da *autoria*. Seria preciso, então, reformular a pergunta inicial: o que aconteceu, num tempo e lugar determinados, que não havia acontecido antes? Agora, seria prudente perguntar: *quem fez com que acontecesse*, num tempo e lugar determinados, o que não havia acontecido antes?

É a partir daí, da questão da *autoria*, que Parodi fará sua leitura de algumas obras de ficção, partindo do *Quixote* e seguindo por outras, no século XX, que de modos diversos dialogam diretamente com a obra de Cervantes e, no conjunto, oferecem pistas para a discussão sobre literatura e história.

Falar de autoria é falar do *Quixote*, afirma o ensaísta argentino. Logo no início do romance, Cervantes – e Diego Parodi atenta para o fato de que Cervantes propositadamente não distingue autor e narrador, apresentando-se ele próprio como ocupante dos dois lugares – escreve:

Querem dizer que tinha o sobrenome de Quijada ou Quesada, que nisto discrepam algum tanto os autores que tratam da matéria;



ainda que por conjeturas verossímeis se deixa entender que se chamava Quijana. Isto, porém, pouco faz para a nossa história; basta que, no que tivermos de contar, não nos desviemos da verdade nem por um til. (CERVANTES, 1981, p. 29)

E mais adiante:

Dizem alguns autores que a sua primeira aventura foi a de Porto Lápice; outros, que foi a dos moinhos de vento; mas o que eu pude averiguar, e o que achei escrito nos anais da Mancha (...) (CERVANTES, 1981, p. 33)


O narrador se apresenta, portanto, travestido de cronista. Seu trabalho se realiza, em primeiro lugar, através de uma busca de fontes fidedignas – que se constituem de depoimentos e de documentos manuscritos –, para que seu relato seja o mais verdadeiro possível, de modo a montar não uma fábula mas um registro histórico. Assim, comenta Diego Parodi, Cervantes não se assume como *autor*. Dentro do jogo ficcional que se estabelece já desde o início do romance, não é de Cervantes a autoria desse feito original chamado *Dom Quixote de la Mancha*.

Já no Prólogo, aliás, Cervantes afirma: “eu, que, ainda que pareça pai, não sou contudo senão padraço de *Dom Quixote*”.

E quem seria, então, o verdadeiro autor? Cervantes afirma que não criou uma história original, apenas mandou imprimir uma versão em espanhol, feita a partir de um manuscrito árabe, de um autor do qual jamais ouvira falar, traduzido por um jovem que ele acabou encontrando por acaso num mercado de Toledo. Manuscrito, diga-se de passagem, de autoria de um “historiador”, ou seja, alguém que registrou a história a partir de fontes anteriores.

Há ainda um complicador nisso tudo, observa Diego. Trata-se do fato de, alguns anos após a publicação da primeira parte do *Quixote*, ter circulado pela Espanha uma segunda parte, apócrifa, publicada em Tarragona. Cervantes decide, então, escrever uma segunda parte, com um prólogo em que desautoriza terminantemente a versão em circulação, dizendo ser obra de má fé, e oferece ao leitor a verdadeira segunda parte, cujo início é: “Conta Cide Hamete Benengeli, na segunda parte desta história...”

Cervantes desautoriza a versão circulante e apresenta uma outra, que na verdade é também ela de autoria do falso autor Hamete, que a teria registrado de outras fontes



etc. O resultado dessa operação de despiste, de pista falsa, é a problematização dos limites da autoria. Quem é, afinal de contas, o autor?

Tal pergunta, segundo Diego, demanda uma outra: se o lugar do autor é esvaziado ou, pelo menos, problematizado, como definir limites entre ficção e realidade ou, mais especificamente, entre literatura e história? Se não sabemos quem fez, como determinar a veracidade do que foi feito? O ato original, causador de ruptura, não tem autor definido? Como, então, estabelecer o cânone? Que nomes anotar no espaço reservado aos Grandes Homens, Grandes Poetas, se é difusa a autoria?

Daí o argentino passa à leitura do conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Borges, história de um dos maiores aventureiros de todos os tempos, que não lutou contra moinhos de vento nem salvou donzelas mas empreendeu o projeto de escrever o *Quixote* de Cervantes. Não queria compor outro *Quixote*, mas *o Quixote*.

Para Diego, a empreitada de Menard esbarra num obstáculo: o tempo. O tempo transcorrido. Borges tinha perfeita noção de tempo histórico. E, sobretudo, tinha consciência da impossibilidade de esquecer:

Compor o Quixote no início do século dezessete era uma empresa razoável, necessária, quem sabe fatal; nos princípios do vinte, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para citar um apenas: o próprio Quixote. (BORGES, 1986, p. 35)

Menard, no entanto, se lança ao desafio, e coloca no papel passagens do *seu* Quixote:


Constitui uma revelação cotejar o “Dom Quixote” de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (“D. Quixote”, primeira parte, nono capítulo):

*... a verdade, cuja mãe é a história, êmulo do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*

Redigida no século dezessete, redigida pelo “engenho leigo” Cervantes, essa enumeração é um mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve:

*... a verdade, cuja mãe é a história, êmulo do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.*

A história, *mãe* da verdade; a idéia é espantosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica,



para ele, não é o que sucedeu; é o que pensamos que sucedeu.  
(BORGES, 1986, p. 36)

A história, portanto, não como *guardiã* (mãe) da verdade, mas como *origem* (mãe) da verdade. A história como uma ficção que se pretende verdade. Borges, a partir de Cervantes, tece a teia na qual se enredam ficção e realidade, ao relativizar a questão da autoria. Mais que isso, afirma Parodi, às intrincadas relações entre literatura e história Borges acrescenta agora um componente fundamental: o *leitor*.

Parodi escreve:

Se a questão da autoria – máquina-motriz dos conceitos de literatura e história – é relativizada em Cervantes, em Borges tal relativização beira o abismo porque, então, entra em cena um novo autor. Autor que é nada mais nada menos do que aquele que até então parecia alijado de todo o processo quando na verdade estava na base de tudo: o leitor.  
(PARODI, 1987, p. 86)


E conclui sua leitura dizendo que Menard de fato conseguiu realizar seu sonho: escreveu um outro *Quixote*, diferente do de Cervantes, ainda que graficamente idêntico. E isso só foi possível porque alguém, um leitor, *leu* os dois trechos de formas diferentes

A aventura de Menard só é possível se houver, em algum lugar, alguma época, um leitor capaz de ver diferença entre o seu *Quixote* e o de Cervantes. Basta que um leitor acredite na aventura para que ela seja real. (PARODI, 1987, p. 88)

Do conto de Borges, Diego segue para *O cavaleiro inexistente*, de Italo Calvino.

O romance de Calvino se passa na época de Carlos Magno e começa com o rei dos francos já velho e decadente, passando em revista sua tropa. Depois de perguntar a cada soldado seu nome, origem e títulos, se depara com um cavaleiro que se recusa a levantar o elmo e mostrar o rosto:

— Falo com o senhor, ei, paladino! – insistiu Carlos Magno. – Como é que não mostra o rosto para o seu rei?  
A voz saiu límpida da barbela.  
— Porque não existo, sire.



— Faltava esta! – exclamou o Imperador. – Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor.

Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém.

— Ora, ora! Cada uma que se vê! – disse Carlos Magno. – E como é que está servindo, se não existe?

— Com força de vontade – respondeu Agilulfo – e fé em nossa santa causa!

(CALVINO, 1993, p. 10)

Como observa Diego Parodi, Calvino cria um romance de cavalaria às avessas – o exército de Carlos Magno mais parece o de Brancalione –, cujo herói é um cavaleiro que simplesmente não existe. E narrado por uma freira, confinada num convento. Freira que, diga-se de passagem, se assume como *historiadora*:


Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. (CALVINO, 1993, p. 83)

Calvino, segundo Parodi, elabora um jogo de inversões entre os dois lados da questão que vem sendo tratada até aqui: o fato real (no plano da história) e o fato imaginado (no plano da literatura). É nessa chave – o da relativização dos conceitos de realidade e ficção – que Calvino recria um determinado momento histórico, a França de Carlos Magno, a partir do olhar de um ficcionista.

*O cavaleiro inexistente* seria, portanto, uma releitura do *Quixote* e, além disso, uma releitura dos próprios limites entre literatura e história. Também aqui opera-se a estratégia levada a termo por Cervantes: narrar a partir de um manuscrito de um historiador que, por sua vez, recorreu a outras fontes, orais e escritas. O que se tem, então, é novamente a estrutura em *mise-en-abyme*, que, em última instância, nos distancia cada vez mais do lugar da origem.

Concordo com Parodi e estranho apenas que ele, tão atento, tenha deixado de comentar uma passagem do livro de Calvino em que tal estratégia já aparece sugerida, como se fosse uma pista para futuros leitores-detetives. Refiro-me ao trecho em que a narradora descreve o escudo de Agilulfo. Diz ela:





No escudo, exibia-se um brasão entre duas fímbrias de um amplo manto drapejado, e dentro do manto abriam-se outros dois panejamentos tendo no meio um brasão menor, que continha mais um brasão amantado ainda menor. Com desenho sempre mais delicado representava-se uma seqüência de mantos que se entreabriam um dentro do outro, e no meio devia estar sabe-se lá o quê, mas não se conseguia discernir, tão miúdo se tornava o desenho. (CALVINO, 1993, p. 9)

Parodi conclui esse fragmento do seu ensaio lançando ao leitor algumas questões, inspiradas na engenhosa fábula do cavaleiro inexistente:


Como existir não existindo? Como contar a história não do cavaleiro (Quixote) que vê coisas inexistentes, como fez Cervantes, mas do cavaleiro que é, ele mesmo, inexistente? E como seus pares convivem com essa inexistência? Como aceitam que ela seja algo normal? Seria possível uma história geral da inexistência, partilhada por quem a escreve e por quem a lê? Seria o historiador não o fiel detentor da verdade visível, mas um ficcionista do invisível? Ou, noutra formulação: seria o historiador um criador de visibilidades que, sob o fundo falso do discurso, esconde apenas o invisível? Seria, esse mesmo invisível, a matéria de que são feitos os sonhos (como diria um outro sonhador)? (PARODI, 1987, p.93)

A escolha da terceira e última obra ficcional a ser tratada pelo ensaísta argentino em suas considerações sobre literatura e história chega a ser surpreendente. Trata-se do romance *Cidade de vidro*, de Paul Auster, lançado em 1985.

Ora, o livro de Diego foi publicado em 1987, quando o autor tinha 77 anos. É digno de nota sua vitalidade e ousadia, ao se arriscar a comentar uma obra recém-lançada, ainda sem tradução em espanhol, e de um jovem autor americano, àquela época ainda não canonizado pela crítica.

*Cidade de vidro* conta a história de um escritor de romances policiais, Daniel Quinn, que publica com o pseudônimo William Wilson, o personagem de Poe. Tudo começa com o telefone tocando três vezes, tarde da noite, no seu apartamento. Uma mulher quer falar com Paul Auster. Diante da resposta negativa, insiste: “Paul Auster, da Agência de Detetives Paul Auster”. Quinn desliga.

A mesma pessoa torna a tocar outras vezes e numa delas Quinn, irritado, prefere mentir: sim, é Paul Auster, o detetive. Não satisfeito em ser Daniel Quinn, William



Wilson e Max Work (seu detetive e alter ego), ele decide se fazer passar também por Paul Auster, de quem nunca ouvira falar.

Daí em diante os enganos vão se multiplicando, com o surgimento do próprio Paul Auster, escritor, que no momento em que se encontra com Quinn está escrevendo um ensaio sobre a verdadeira autoria do *Quixote*.

Na sua nova profissão de detetive, Quinn acaba se envolvendo mais do que suporta na teia perigosa das conjeturas e, ao final, fica louco.

Desde o início, Quinn é apresentado como um leitor. A própria escolha do pseudônimo, William Wilson, revela um leitor de Poe. E é muitas vezes tendo por modelo um detetive de Poe, Dupin, que ele vai reagir diante das situações de seu novo ofício. Quando recebe o primeiro telefonema, estava lendo *Viagens de Marco Polo*. Mais especificamente, lia o trecho:


Vamos assinalar as coisas vistas como vistas, as ouvidas como ouvidas, de tal sorte que nosso livro possa representar um registro preciso, isento de qualquer tipo de invenção. E todos os que lerem este livro ou ouvirem sua leitura poderão fazê-lo com total confiança, porquanto ele nada contém senão a verdade. (AUSTER, 2000, p. 12)

Daniel Quinn, observa o poeta argentino, constrói uma nova cidade, uma *cidade de leitor*. Inventava uma cidade em que prevalecem as histórias, a ficção, e se joga nessa nova cidade como mais uma peça do enredo: “Tinha, é claro, muito tempo atrás, parado de pensar em si mesmo como uma pessoa real.” (AUSTER, 2000, p. 15)

Cidade artificial e frágil, como o vidro, que ameaça romper-se a todo instante, feita de personagens, enredos, cenários, suspensa sobre a Nova York real como num jogo de espelhos, e pela qual opta quando decide se esconder sob o nome de um personagem de Poe. Quando escreve, é sobre esta cidade:

Para Quinn, o que *interessava nas histórias que escrevia não era a sua relação com o mundo, mas a sua relação com as outras histórias*. (AUSTER, 2000, p. 14)

A certa altura, Quinn se encontra com Paul Auster, morador do Brooklin e autor de *Cidade de vidro*. Quinn procurava pelo Paul Auster detetive mas acaba encontrando,



por acaso, o escritor. Eles conversam e Auster diz que está escrevendo um livro de ensaios, em que defende a tese de que Quixote não era louco, apenas se fingia de louco:

Na minha opinião, dom Quixote estava pondo em prática uma experiência. Queria testar a credulidade de seus companheiros. Seria possível, ele se perguntava, se apresentar de peito aberto diante do mundo e, com a maior convicção, cuspir as maiores mentiras e absurdos? Dizer que moinhos de vento eram cavaleiros, que a bacia do barbeiro era um capacete, que marionetes eram pessoas reais? Seria possível persuadir os outros a concordar com aquilo que ele dizia, mesmo que não acreditassem nele? Em outras palavras, até que ponto as pessoas tolerariam blasfêmias se elas lhes proporcionassem diversão? A resposta é óbvia, não é? Tolerariam até o infinito. Pois a prova é que ainda lemos o livro. Permanece extremamente divertido para nós. E, afinal, isso é tudo o que as pessoas querem de um livro: que seja divertido. (AUSTER, 2000, cf p. entre 111 e 114)

Diego termina seu livro com esta citação. Nenhum comentário final, nada, apenas a frase de Auster, ecoando no branco da página.

E, digo eu, se cabe a um livro causar diversão, talvez também seja esta, na contramão do que se acredita, a função de um ensaio como este. Divertir, diga-se de passagem, não apenas o leitor mas também (por que não?) seu autor. Quanto ao leitor, impossível saber ao certo. De minha parte, confesso que foi divertido criar a pequena ficção que ora se encerra e cujo protagonista, Diego Parodi, como o cavaleiro de Calvino, jamais existiu.



## Referências bibliográficas

- AUSTER, Paul. *Cidade de vidro*, in: *A trilogia de Nova York (Cidade de vidro/Fantasma/O quarto fechado)*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do Quixote”, in: *Ficções*. 4<sup>a</sup>. ed. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre – Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- BURKE, Peter. “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa”, in: *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CALVINO, Italo. *O cavaleiro inexistente*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril, 1981.
- LE GOFF, Jacques et alii. *A nova história*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- WHITE, Hayden. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.



## INSCRIÇÕES URBANAS: A CIDADE COMO SUPORTE DE OUTRAS ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS

Julia Casotti Nogueira (PUC-Rio)

**Resumo:** Esta publicação pretende refletir sobre o impacto de inscrições artísticas no Rio de Janeiro, cidade vista como suporte de outras possíveis escritas contemporâneas. A intenção é analisar como as inscrições urbanas, criadas a partir de palavras, instauram uma outra situação discursiva que fissura o poder da ordem, da limpeza e de “quem pode dizer o quê” na cidade. O interesse é pensar o espaço público como algo que também é meio de produção de sentido, se desloca o tempo todo e extrapola as tentativas de significação estática.


**Palavras-chave:** Inscrições urbanas; Rio de Janeiro; escritas contemporâneas

Hoje. O que nos afeta? O que tem o poder de nos afetar? Quais são os desejos que ainda resistem? Quais maneiras criamos como outras possibilidades de pensar, de sentir, de inventar novas realidades?

O momento contemporâneo é fragmentado, feito de constantes rupturas, tanto na percepção quanto na recepção. Contemporâneo, para alguns, pós-modernos, para outros, ou altermodernidade, como sugere o crítico francês Nicolas Bourriaud (2008). Bourriaud busca, através desse conceito, estabelecer um espaço no qual as diferenças possam sofrer constantes recombinações e multiplicações. Como um arquipélago de singularidades conectadas umas às outras.

Tudo está em disputa, inclusive estruturas do pensamento. A disputa também se dá pela construção de sentidos coletivos, em uma tentativa de dar voz e visibilidade aos que são apagados a cada dia. Respiramos política – entre macro e micropolíticas. Mesmo que estejamos um pouco apáticos – haja força para enfrentar o turbilhão de notícias diárias. Quem lê tanta notícia?

Assim, seguimos: ora conectados-fragmentados ora efêmeros-intensos. Nas cidades, não poderia ser diferente. Repleta de fragmentos, de disputas simbólicas, de imagens nômades. O corpo urbano é marcado, tatuado, ocupado. Algumas dessas marcas, dessas imagens, chamo nesta comunicação de inscrições urbanas. Palavras, frases, lambe-lambes, cartazes ganham corpo na cidade. Tinta, grafite, spray e colagem são alguns dos meios que tornam essa materialização possível. Será que chamam atenção de quem vive nos centros urbanos? Será que são mesmo respiros poéticos/sensíveis? São apontamentos que questionam e transformam a vida? São




símbolos de democratização do espaço público? Paramos para notá-las? E se parássemos para olhar?

Ao pesquisar sobre as “Inscrições urbanas e a cidade como suporte de outras escritas contemporâneas”, encontrei o site do Laboratório de Intervenções Temporárias e Urbanismo Tático (LabIT), centrado no Rio de Janeiro. A pesquisa surgiu de uma iniciativa interdisciplinar entre pesquisadoras de diferentes instituições do Rio, como o programa de Arquitetura e Urbanismo e a Escola de Belas Artes da UFRJ, assim como o Departamento de Artes e Design da PUC-Rio. O site, que entrou no ar em 2016, disponibiliza o mapeamento de intervenções temporárias no Rio, permitindo que qualquer pessoa possa pesquisar, manter-se informada e indicar novas intervenções que estejam acontecendo ou que já tenham ocorrido na cidade.

O objetivo é aprofundar as relações entre as intervenções temporárias e os espaços coletivos da cidade, construindo cartografias instantâneas, que permitam entender como os locais são apropriados. Os pesquisadores do laboratório defendem que é possível repensar os espaços coletivos contemporâneos para que sejam mais significativos para os usuários. O LabIT também busca executar intervenções concretas que possam ativar espaços esquecidos ou subutilizados da cidade, contribuindo para transformações mais duradouras.

Além das inscrições encontradas na página do LabIT, há algumas frases/palavras que encontro diariamente pela cidade, e até pelas redes sociais, compartilhadas em contas de amigos e em contas específicas que pensam práticas de intervenção. Amar é simples. Amar é complexo. Temos muito em comum. Todo mundo é bom. Novos mitos esperando serem descobertos. Ou a frase: Não vai ter golpe (nos tempos em que ainda acreditávamos que seria possível não ter). É permitido. Desejo. Seria místico se não fosse máscara. Dó. Pense numa confusão. Vulcão. Tem que saber descer. Liberdade para Rafael Braga. No poder só tem playboy. Nenhuma informação é confiável. Não aceitaremos política higienista. Aqui também cabe um mundo. Fora Temer!

As inscrições urbanas instauram uma outra situação discursiva que fissa o poder da ordem, da limpeza e de “quem pode dizer o quê” na cidade. O espaço público também é meio de produção de sentido, abertura ao risco, se desloca o tempo todo e promove formas de suspensão. É o corpo na cidade em experiências de trânsitos que



transforma a própria cidade e pela cidade são transformados, como bem apontou Ericson Pires, em “Cidade Ocupada” (PIRES, 2007).


Todos esses encontros nos muros são experiências estéticas que produzem outras maneiras de perceber o cenário urbano e criam diferentes relações afetivas com a cidade que não a da objetividade do dia a dia. Um lugar de experiência, de diálogo e de relações lúdicas é proposto. Há um terreno fértil que busca produzir novas maneiras de ver, sentir, perceber, ser. Como afirma o pesquisador Henrique Mazetti (2006), a cidade com todas essas intervenções renova-se como lugar de troca simbólica.

As práticas demonstram como quem habita esses espaços foge à suposta passividade e massificação dos comportamentos a que estariam entregues. São procedimentos populares que jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com eles a não ser para alterá-los. Esses movimentos caracterizam as políticas pós-modernas, com ênfase na fragmentação, ocorrendo a substituição da macropolítica por micropolíticas de subjetividade e transformações locais. A diversidade das manifestações nas ruas, com uma amplitude de interesses de grupos ou atos individuais engajados acaba se destacando, e intervenções, como políticas afetivas, atuam no campo de representações (MAZETTI, 2006).

### **Inscrição como arte**

Já ao pensar as inscrições como trabalho artístico, é possível encontrar uma inespecificidade, uma perda de autonomia e a expansão do campo da Arte. Assim, a dimensão estética também ganha o poder de contaminar as iniciativas políticas. Ao criar inscrições plasticamente atraentes feitas em espaços públicos, há um estímulo para a tomada de consciência crítica de direitos de cidadania, indicando novos aproveitamentos de lugares e edificações.

As inscrições nas cidades também podem ser pensadas a partir do conceito de anti-arte de Hélio Oiticica, em que a criação só se completa pela participação dinâmica do espectador, considerado agora participador. O conceito marca uma ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade, uma comunhão com o meio ambiente, sem forma fixa, em que há a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar: cor, palavra, luz, ação, construção. Assim, ao escolher o espaço público como meio para dividir uma sensação/reflexão/ideia, o “criador” dessas inscrições também



busca estabelecer uma relação de troca com quem transita por esses centros urbanos. A coletividade e a participação estão em pauta.

A ocupação na cidade gera visibilidade e abre portas para possíveis diálogos/sensações por quem habita os centros urbanos. A vontade de expor, de marcar a cidade, de se conectar só é possível através dessa ocupação e há uma dupla dinâmica entre espectador-participador – visto que a troca só pode ser concretizada se as inscrições são “enxergadas”, “notadas”. E também em que o próprio espectador pode participar ativamente da criação artística, gerando, por exemplo, novos escritos em cima dos trabalhos já expostos nas ruas.

Mapeados para desaparecerem, os escritos produzem uma presença que logo será ausente, mas que pode ser capaz de produzir eco e outras presenças imateriais, como quando Oiticica descreve suas bólides-lata ou lata-fogo: “nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração de vida: o fogo dura e de repente apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.” (OITICICA, 1996, p. 104). Ou quando ele diz que museu é mundo, é experiência cotidiana e que a posição ideal de uma obra de arte é quando ela está solta, displicente, perdida no meio das ruas Rio – o que seria também a retomada de confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros.

Como contextualiza o crítico Luiz Camilo Osório (2016), a arte brasileira desde a década de 1950 traz uma formação cultural singular, alargando suas possibilidades de compreensão. A presença do gesto, da subjetividade criativa, de uma pulsão tátil e corporal, além do uso de materiais precários, sem perda do rigor formal, são exemplos de como no processo de apropriação ocorrem deslocamentos fertilizadores de uma linguagem poética que se pretendia canônica e fixada. Tomando o Hélio, por exemplo, que para ele a grande inovação nossa seria a forma de participação, na diferença que se propõe na Europa supercivilizada ou nos EUA.

Como disse Oiticica (1974), os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades. No Brasil, há fios soltos num campo de possibilidades: porque não explorá-los. Luiz Camillo (2016) avalia que para além do fim da história, da arte e do museu, o que vemos é uma reavaliação do que se compreende como sendo história, arte e museu. A história se destotaliza, a arte se diversifica e os museus se democratizam, - para o bem ou para o mal.




### **Instaurações urbanas**

Outra aposta para refletir sobre as inscrições urbanas é pensá-las como formas artísticas de instauração. Um dos guias para pensar essas ocupações é o conceito de “instauração”, noção fundamental na filosofia da arte de Nelson Goodman, usada pelo artista plástico Tunga desde a década de 1990, como afirma a pesquisadora Noéli Ramme (2012). A instauração deveria unir dois conceitos preexistentes: a instalação, que seria estática e espacial, e a performance, dinâmica e temporal. Deveria ainda indicar uma preocupação com a participação do espectador. A partir deles, podemos pensar que a instauração é da ordem não apenas do espaço, mas também do tempo; ela é um acontecimento. Entendida como a instauração de uma nova realidade, ela é, sobretudo, ação.

De acordo com Lisette Lagnado (1997), a substituição dos termos instalação e performance mostra um deslocamento de categorias já esgotadas. Por exemplo, na performance a ação ainda tem foco no corpo do artista, enquanto na instauração o público é coparticipante e criador da ação. E, como relembra Lisette, o campo da instauração mantém uma afinidade com o campo da experiência de outros artistas, como o próprio Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988). Aproximando o conceito “instauração” das inscrições urbanas, é possível notar que elas ganham sentido a partir da interação com o espectador na cidade, a partir dessa produção de sentido com a ocupação do espaço urbano. Promovendo também movimentos ficcionais nas cidades contemporâneas, em que o cidadão pode ter voz através dos muros e “desordenar” o poder vigente.

Para Goodman, a arte passa a não ser modelo de contemplação passiva – não é mais só uma questão de sensação, mas sobretudo de cognição. A experiência estética é ativa, inquieta, questionadora. As artes são, para o filósofo, capazes de desenvolver modelos de realidade e expandir nosso conhecimento sobre o mundo. A experiência estética é dinâmica, e não estática, e o uso cognitivo da emoção se relacionaria de modo complexo com as propriedades do objeto, onde nada seria efetivamente visto a olho nu.

O filósofo Nelson Brissac (2004) é um dos nomes que trabalha com questões relativas à arte e ao urbanismo, e enxerga no horizonte um mundo cada vez mais opaco, em que quanto mais se retrata, mais as coisas nos escapam. “Uma obsessão que, ao invés de criar transparência, só redobra essa saturação. Qual o destino de nossas



imagens, esses espectros descartáveis e sem significado?”, indaga (PEIXOTO, 2004, p. 9).


O olhar de hoje, para o pesquisador, é um embate com uma superfície que não se deixa perpassar. Cidades feitas de fluxos, em trânsito permanente, sistema de interfaces, fraturas que esgarçam o tecido urbano. Mas esses fragmentos são responsáveis por produzir inusitados entrelaçamentos. Um campo vazado e permeável através do qual transitam as coisas, e tudo se passa nessas franjas, nesses espaços intersticiais, nessas pregas.

Peixoto (2004) destaca que as transformações mais radicais na nossa percepção estariam ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, ao aceleração dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas. O tempo é a dimensão que está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística. Para o pesquisador, o olhar contemporâneo não tem mais tempo. Ou, o nosso adoecimento é a vontade de possuir mais tempo.

Segundo Ernest Gombrich (1960), o olhar sempre chega atrasado ao trabalho, pois está obcecado com seu próprio passado e com as velhas e novas insinuações do ouvido, do nariz, da língua, dos dedos, do coração e do cérebro. O olhar não seria um instrumento isolado e independente, mas, antes, um membro diligente de um organismo complexo e caprichoso. Não só o modo como vê, mas também o que vê é regulado pela necessidade e preconceito.

A leitura desse meio urbano, em constante transformações, se dá por aproximações, tentativas, rascunhos, e é como o “escrever” na definição de Deleuze e Guattari (1997). É caso de devir, sempre inacabado, em via de fazer-se, que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. Não se chega a uma forma, mas encontra-se uma zona de vizinhança, com imprevistos.

Ao pensar o Rio de Janeiro através dessas novas paisagens contemporâneas, como redescobri-lo, construir novas imagens para esta cidade, dar outros significados e atravessamentos? Ou, como pergunta Peixoto (2004), como fazer o olho recuperar a paisagem? Trata-se de encontrar outras formas de narrar a cidade, e as inscrições urbanas, espalhadas pela capital carioca, proporcionam e revestem este outro possível cenário. As intervenções que guiam este estudo são exemplos de expansão de sensações



e dão passagem às experiências e construções no espaço urbano contemporâneo repleto de subjetividades.

E uma forma diferente de falar dessa cidade, de explorar suas novas escritas, seria a partir das primeiras impressões que temos ao chegar nela. É reparando os detalhes e os indícios – e não as velhas descrições – que se pode obter um outro possível quadro dos lugares. Perseguir os índices, as pegadas, estar sensível aos acenos sutis – luzes, nomes, barulhos – que as cidades fazem para nós, assim como o historiador italiano Carlo Ginzburg destaca os detalhes como principais sinais para desenvolver o paradigma indiciário. Em seu estudo, Ginzburg (1990) aponta o método do também italiano Giovanni Morelli, centrado na proposta de interpretação sobre os resíduos e dados marginais considerados reveladores, no final do século XIX.

Ao dialogar com os detalhes das paisagens enxergadas através de frestas por Peixoto e Ginzburg, a comunicação também busca ver aquilo que escapa no dia a dia agitado das cidades, como as inscrições encontradas no Rio de Janeiro, que também têm voz. Múltiplas vozes são reconfiguradas, ganhando vida com tintas, colagens, pixos, lambe lambes. Inscrições-símbolo de instauração ficcional para quem atravessa/vivencia/transita a capital carioca, e é essa a potência encontrada nessas ocupações urbanas.

### **Referências bibliográficas**

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.


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

GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMBRICH, Ernest. *Art and Illusion*. New York: Phanteon Books, 1960.

LAGNADO, Lisette. *Tunga questiona toda ordem da arte*. Folha de São Paulo, São Paulo, 17 jun. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq170604.htm>> Acesso em: 10 de julho de 2017.

MAZETTI, Henrique Moreira. *Intervenção urbana. Representação e subjetivação na cidade*. 2006. Disponível em: <[www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0682-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0682-1.pdf)> Acesso em: 20 de julho de 2017.



OSÓRIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem: Caminhos da arte brasileira*. São Paulo: SESI-SP Editora: Cosac Naify, 2016.

OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. In: *Navilouca* n0380/72,22/03/1974.

OITICICA, Hélio. Posição e Programa, Programa Ambiental, Posição Ética. In: *Enciclopédia de Artes Visuais*. Programa Hélio Oiticica.

OITICICA, Hélio. Programa Ambiental. In: *Catálogo da Exposição Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, 1996.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RAMME, Noéli. *Instauração: um conceito na filosofia de Goodman*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_Noeli\\_Ramme.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Noeli_Ramme.pdf)> Acesso em: 10 de julho de 2017.

# MEMÓRIA, HORROR E ALTERIDADES EM *NOVE NOITES DE BERNARDO CARVALHO*

Lívia Penedo Jacob (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Nos dizeres de CARNEIRO (2005) e GODET (2013), *Nove Noites* apresenta uma visão neutra sobre o indígena, pois colocaria em evidência o lugar marginal que este ocupa na sociedade brasileira. Para além dessa ruptura com os estereótipos literários concernentes à representação dos povos ameríndios, nos interessa analisar como o autor aborda a memória perdida, construída ou reconstruída pelos personagens e narradores da obra. Essa retomada da memória dialoga com uma visão crítica sobre o processo de descolonização proposto pela obra. Utilizamos como fundamentação teórica a obra *Os Redemunhos do Horror* de Luiz Costa Lima, os conceitos de memória empreendidos por Ricoeur e Deleuze e a visão de alteridade do filósofo Lévinas.

**Palavras-chave:** Bernardo Carvalho; Memória; Indígenas; Horror; História.

Nas culturas ágrafas e ainda naquelas marcadas pelo analfabetismo massivo, através da oralidade a memória executa um papel central que é também o de manutenção do sistema educacional de um grupo social. Esse parece ter sido o caso da Grécia Antiga, civilização que segundo F.D. Harvey (1966) sustentou a oralidade como sua maior forma de transmissão de conhecimento ainda no século V a.C., visto que às classes menos abastadas e às mulheres o letramento não passava do nível essencial. Talvez devido a essa realidade, para o referido povo a memória era uma deusa, Mnemósina, étimo que gerou em português, dentre outras, a palavra “amnésia”. Cito reminiscência de Junito de Souza Brandão sobre a referida figura mitológica: “Após a derrota dos Titãs, os deuses pediram a Zeus que criasse divindades capazes de cantar condignamente a grande vitória dos Olímpicos. Zeus partilhou o leito de Mnemósina durante nove noites consecutivas e, no tempo devido, nasceram as nove Musas”. (BRANDÃO, 1986, p.203)

Foi também durante nove noites que Manoel Perna teria permanecido na Amazônia com Buell Quain em romance sobre o qual versa o presente artigo. Ambos os personagens existiram factualmente: Buell Quain, um antropólogo americano que se suicidou no Brasil em 1939, e Manoel Perna, um barbeiro que conforme registros históricos teria realmente conhecido Quain durante sua permanência no Brasil. Manoel Perna, no entanto, é representado na obra literária como um engenheiro, segundo

---

<sup>1</sup>Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ) e mestre em Estudos da Linguagem (PUC-Rio). Contato: pjlvivia@gmail.com.

relatado pelo autor em entrevista<sup>2</sup>, para que a escrita empolada do personagem não parecesse muito inverossímil. Temos, aí, uma primeira pista sobre a tessitura de *Nove Noites*, que se afasta dos contornos autoficcionais, ainda que um dos narradores seja aparentemente o próprio Bernardo Carvalho. Essa consciência advém ao leitor devido às coincidências entre as biografias do personagem e do autor: ambos são jornalistas, investigam a morte de Buell Quain e são bisnetos de Rondon. O próprio autor, porém, afasta essa hipótese na já citada entrevista: “Quando eu entreguei o livro, as pessoas disseram que eu me expunha muito. Engraçado. Eu não me senti assim. Não acho confessional” (ver nota de rodapé 1).

A ideia de que *Nove Noites* possa ser considerada uma obra de autoficção deve ser refutada não pelos anseios de seu autor, mas pela sua estrutura textual. Para Lecarme (2014, p.68), “a autoficção é um dispositivo muito simples: ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance”. Esse, porém, não parece ser o caso da obra em xeque, visto que o personagem central da mesma é inicialmente BuellQuain e não o narrador. A definição de autoficção proposta por Colonna se aproxima mais da estrutura narrativa de *Nove Noites*: “Uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)”. Colonna cria, assim, a subclassificação “autoficção intrusiva ou autoral”, segundo a qual a presença de um narrador-autor caracterizaria também uma espécie de autoficção. O grande problema, nesse caso, é que o narrador não é em nenhum momento referenciado. Não sabemos seu nome, de forma que as coincidências entre sua biografia e a biografia de Bernardo Carvalho só podem ser lidas como uma coincidência possível, mas não necessariamente certa.

*Nove Noites* é, portanto, um livro mais memorial do que autoficcional. A reconstrução da memória é feita por um emaranhamento polifônico que atesta a impossibilidade de reconstrução plena dos fatos históricos, visto que estes passam pelo filtro da temporalidade e pela subjetividade da fala. Junto com o narrador, o leitor precisa acessar as cartas deixadas por Manoel Perna, as de Quain e de outros personagens mortos, a fim de preencher as lacunas deixadas pelo narrador principal da

---

<sup>2</sup>Conforme <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1586,1.shl> Acessado em 05 de agosto de 2017.

obra. Ainda assim, toda memória é enigma nos dizeres de Paul Ricouer (2003), ou seja, toda lembrança traz consigo uma parcela de esquecimento e nenhuma certeza é dada até a última página do romance. Bernardo Carvalho se aproveita dessa volatilidade que caracteriza as narrativas memoriais e constrói o labirinto de seu Minotauro, no qual o leitor se perde para finalmente concluir que “é tudo ficção” (ver nota de rodapé 1).

O paradoxo da memória, bem notado por Ricouer, estava vivo no imaginário coletivo da Antiga Grécia, visto que Mnemósina não existe sem Léthe, o esquecimento, por vezes retratado como um rio, por vezes como uma das filhas da noite. A verdade ou *alétheia* só podia ser alcançada através do desvelamento, de modo que toda rememoração é uma descoberta e toda descoberta é, quiçá, uma rememoração. Essa perspectiva viria a ser desenvolvida filosoficamente por Heidegger e posteriormente por Deleuze. Para BATISTA (2005, p. 01), “a verdade originária, tal como abordada por Heidegger, é a verdade do ser, a clareira (die Lichtung) que possibilita clarificar (desvelar) a originariedade instauradora do comum-pertencer de ser e homem”. Em Heidegger o Ser se torna verdade quando se faz presença, ou seja, presente. A memória é, destarte, uma das formas senão a forma de acesso ao saber.

Em Deleuze, por sua vez, a temporalidade se constitui como um fractal. O passado, portanto, não existe sem o presente, visto que se insere neste. O presente, por sua vez, não é visto como mera continuação do tempo pretérito já que o passado insiste em ser. Essa fluidez de uma temporalidade espiralada conduz a uma concepção que nos afasta do conceito tradicional da memória como mera retomada daquilo que foi, tornando-a um processo em constante formação e transformação:

Há um trânsito, um deslocamento, uma transversalidade de distintos planos e dobras de temporalidade, coexistentes, que conformam a memória muito mais como um espaço de abertura e construção, do que algo já feito, determinado, realizado e fechado: a memória é algo a se construir através da múltipla conexão entre os planos distintos e não é algo delimitado que apenas deve ser acessado ou restituído. A memória “canaliza” o fluxo de recordações de determinada forma, em que sua posição de enunciação (e conseqüentemente [sic] as afecções) seleciona e molda a coleção de recordações, em que o presente funciona como filtro, molde, lente, um cristal do tempo (Deleuze, 1985/1990) que fará singular a construção da memória. (HUR, 2013, p.189)

Portanto, segundo a concepção deleuziana, toda memória é, via de regra, ficcional porque construída e reconstruída constantemente.

Para Ricouer, a memória se constrói inicialmente através do rastro, de uma incompletude. O narrador de *Nove Noites* se depara com os paradoxos propostos por Ricouer e por Deleuze ao confrontar diversas versões sobre a morte de Quain, notando que não raras vezes uma mesma pessoa afirma inicialmente algo para depois se contradizer. Essa fugacidade se aplica principalmente aos testemunhos prestados pelos indígenas dos grupos com os quais Quain possuía contato quando vivo. Nesse sentido, algumas das vozes de *Nove Noites* abraçam o estereótipo colonizador da “inconstância da alma selvagem” que para o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2016) possui suas raízes no período missionário, quando se fizeram publicar os primeiros relatos sobre um certo temperamento movediço dos povos ameríndios. Essa opinião é reforçada no relato do antropólogo Quain: “Tanto os brasileiros como os índios que tenho visto são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam e nunca mantêm as suas promessas, uma vez que você lhes dá as costas” (CARVALHO, 2015, p. 120).

A opinião bastante parcial do antropólogo acaba por rememorar a própria noção de uma Antropologia hoje considerada datada. Quain era também um homem dotado de valores ocidentais e não somente um cientista apto a realizar o seu trabalho sem a influência de sua própria cultura. Nasce, daí, certo choque cultural intransponível entre o antropólogo e os Trumai: “Não têm nada mais importante a fazer do que me vigiar. Uma criança de oito ou nove anos parece já saber tudo o que precisa na vida. Os adultos são irrefreáveis em seus pedidos. Não gosto deles (...). Se as pessoas fossem bonitas, não me incomodaria tanto, mas são as mais feias do Coliseu” (CARVALHO, 2015, p. 54). Quain presencia o horror da selva quando se dá conta dos constantes ataques contra os Trumai por outra tribo vizinha e o relata em uma das narrativas epistolares que compõe a obra: “As mulheres tinham ainda mais razão dos que os homens para temer os ataques. Sabiam que um dos principais motivos da guerra era capturá-las. Os Trumai viviam num estado de terror permanente” (CARVALHO, 2015, p. 59).

Esse mal-estar causado pelo choque entre culturas em *Nove Noites* foi notado por Luiz Costa Lima na obra *Os redemunhos do horror*. Neste compêndio crítico, o teórico defende que a descrição das agruras decorrentes do Imperialismo perpassa, em várias obras, a acusação de que o etos europeu (entenda-se aqui “ocidental”) se caracteriza por certa flexibilidade, a mesma maleabilidade que dá ao conradiano Kurtz, de *O coração das trevas*, a permissibilidade para considerar os nativos ora animais, por suas práticas antropofágicas, ora humanos, por sua presteza no trabalho. Da mesma forma, Quain, embora descreva os índios como inconstantes, é igualmente visto como um homem de



caráter flutuante por uma das testemunhas entrevistadas pelo narrador: o professor Castro Faria, uma das poucas pessoas vivas que conheceram pessoalmente o antropólogo americano. Sobre o antropólogo americano, Castro Faria afirma: “tinha fama de ser instável” (CARVALHO, 2015, p. 38).

O suicídio de Quain permanece sem causa conclusiva até o final de romance. A motivação poderia, portanto, ter sido decorrente do próprio choque gerado pelo processo de colonização, por si só violento. Esse questionamento acerca do equilíbrio moral e psiquiátrico de Quain acaba por invalidar qualquer “cientificidade” de suas observações sobre os Trumai. Essa inconstância é certificada pela ambiguidade das opiniões do antropólogo registradas nas cartas que escreve sobre um mesmo tema para destinatários diversos.

A busca pela memória do outro leva o narrador principal da obra a relembrar a sua própria vida. O narrador se vê, assim, de volta a sua infância e se depara com os problemas de relacionamento que teve desde então com o pai. Este, já morto, passa a ter o comportamento questionado, inclusive sobre a compra de terras indígenas facilitada pelo governo brasileiro durante a ditadura militar. A memória dos indígenas construída pelo narrador é ambígua. Por um lado, o Xingu de sua infância e o contato com os indígenas naquele período se aproxima da visão de inferno de Quain quando descreve os ataques noturnos empreendidos contra os Trumai. Por outro lado, há o reconhecimento preciso do massacre histórico sofrido pelos povos ameríndios e o reconhecimento do envolvimento da própria família em um processo marcado por pouca justiça social.

Essa dubiedade se repete quando o narrador refaz os passos de Quain e se vê obrigado à aproximação física com os indígenas devido ao trabalho investigativo que empreende. Por um lado, há uma apreciação dessas populações: “se para mim, com todo o terror, foi difícil não me afeiçoar a eles em apenas três dias, fico pensando no que deve ter sentido Quain ao longo de quase cinco meses sozinho entre os Krahô” (CARVALHO, 2015, p. 107). Esse respeito pelo outro, no entanto, se mescla com o medo, choque e rejeição: “não sou antropólogo e não tenho uma boa alma. Fiquei cheio” (CARVALHO, 2015, p. 109). Graças a sua autocrítica, o narrador de *Nove Noites* acaba por reconhecer a elasticidade do etos ocidental, em consonância com a teoria de Luiz Costa Lima: “Jurei que não me esqueceria deles. E os abandonei, como todos os brancos” (CARVALHO, 2015, p. 109).

A visão inconclusiva a respeito da figura do indígena nos leva a perceber que na obra literária em estudo: “O índio (...) não é vítima de nenhuma idealização, romantização ou coisa que o valha, mas visto em sua complexidade, o que implica dizer: com suas qualidades e defeitos” (CARNEIRO, 2005, p.143). Ora, o indígena é tradicionalmente associado à conservação dos relatos orais por meio dos quais, conforme mencionado no começo deste artigo, se faz vivificar a memória de uma coletividade. Os índios que o narrador contata são um emblema da ambiguidade de todos os relatos com os quais se contrapôs ao longo de sua pesquisa, pois “o testemunho é, ao mesmo tempo, o ponto fraco do estabelecer da prova documental. É sempre possível opor os testemunhos uns aos outros, quer no que diz respeito aos factos relatados, quer no que respeita à fiabilidade das testemunhas” (RICOUER, 2003, sem página). O narrador precisa então mudar de pele ou entrar na pele do outro, participar dos rituais de pintura corporal para ser aceito pelo grupo e em fim, conseguir um relato mais sólido sobre Buell Quain.

Mas ao longo da narrativa a assimilação não acontece e o personagem não consegue superar sua rejeição aos indígenas. A esse respeito, cito Rita Godet:

O que sobressai do efeito do Outro sobre o sujeito do discurso é sua incapacidade de ir ao encontro do ameríndio, sua recusa em construir laços, sua tendência em se fechar em suas próprias referências, como se a possibilidade de um diálogo entre o Brasil branco e urbano e o Brasil dos povos autóctones estivesse para sempre perdida. (GODET, 2013, p.56-57)

Em *Nove Noites*, portanto, esbarra-se no outro tão somente, e ainda assim, de forma involuntária. Esse fechamento às demais culturas assumido pelo narrador coincide com a crítica empreendida pelo filósofo Lévinas ao se referir à Filosofia estabelecida até o século XX, quando a ontologia figurava como questão principal do pensamento ocidental, em detrimento da alteridade:

A filosofia ocidental coincide com a revelação do Outro onde o Outro, ao manifestar-se (...), perde a sua alteridade. A filosofia foi desde sempre atingida por um horror ao Outro que continua a ser Outro, por uma alergia insuperável. É por isso que ela é essencialmente uma filosofia do ser, que a compreensão do ser é a sua última palavra e a estrutura fundamental do homem (LÉVINAS, in: Descobrindo a Existência. Apud DUQUE-ESTRADA, 2006, p.34).

No romance em questão, o encontro acontece em certa medida no lugar da memória que é também o lugar do esquecimento, afinal refazendo a trajetória perdida de Quain o narrador se constrói. Ao seguir o rastro do antropólogo suicida, o jornalista se

depara com o seu próprio passado, encarando os conflitos com a figura paterna que o assombra e revivendo o contato forçado com os indígenas de sua infância. O narrador torna-se, assim, em uma certa medida, um espelho da figura investigada e todos os elementos da trama acabam por se unir em uma espécie de vazio. Se dentro da academia o caso Buell Quain caiu no esquecimento, passando a ser resgatado somente muitos anos depois pelo narrador do romance, os conflitos pessoais deste também acabam por vir à tona durante o processo de investigação que empreende sobre as causas do suicídio do antropólogo. O estranhamento inicial causado pela figura do estrangeiro acaba por se transformar na verdade em entranhamento, um retorno aos primórdios de si e da própria formação da nação brasileira. Assim, se Buell Quain e o próprio narrador sofrem pela ausência do referencial paterno, os indígenas acabam por ser retratados como os “**órfãos da civilização**”:

São órfãos da civilização. Estão abandonados. Precisam de alianças no mundo dos brancos, um mundo que eles tentam entender com esforço e em geral em vão. O problema é que a relação de adoção mútua já nasce desequilibrada, uma vez que a frequência com que os Krahô vêm aos brancos é muito maior do que a frequência com que os brancos vão aos Krahô. Uma vez que o mundo é dos brancos (CARVALHO, 2015, p. 108).

Sem um lugar de fala adequado dentro da sociedade brasileira, a memória coletiva sobre o indígena é caracterizada pelo apagamento histórico das culturas destes. Citamos novamente Ricoeur:

Falamos de reapropriação do passado histórico, é preciso falarmos igualmente da privação dos atores do seu poder originário, o de narrarem-se a eles próprios. É difícil destrinçar a responsabilidade pessoal dos atores individuais, das pressões sociais que trabalham subterraneamente a memória colectiva. Essa privação é responsável por esta mistura de abuso de memória e de abuso de esquecimento que nos levaram a falar de demasiada memória aqui e de demasiado esquecimento ali (RICOUER, 2013, sem página).

Percebe-se, assim, que em *Nove Noites* a convergência entre os personagens está no mal estar, naquilo que não deve ser tocado nem rememorado. A convivência com os indígenas é tão indigesta quanto a imagem do antropólogo que se suicidara em plena Amazônia. Nos dois casos, posta-se diante de uma aporia. Na mesma medida, os conflitos do narrador com o pai já falecido não podem mais ser resolvidos. A rememoração, então, se afasta da proposta deleuziana de reconciliação do passado com o presente. Sua função, nesse caso, é puramente ficcional: conforme contamos uma história que factualmente aconteceu, afastamo-nos dela, recriando-a. Ou, conforme os

dizeres populares: quem conta um conto, aumenta um ponto. Pode-se dizer que esse potencial de deslocamento da ficção guarda um aspecto terapêutico porque foi em certa medida adaptado para tais fins pela psicoterapia, objetivo este alheio à obra de Bernardo Carvalho que se assume ficcional.

Não fosse assim, o leitor não saberia que o próprio Manoel Perna, a cujos escritos temos que recorrer para conhecer parte da história de Buell Quain, é, tal qual descrito no livro, uma invenção. O narrador o explicita, já quase ao fim do romance:

Ninguém nunca me perguntou. Manoel Perna, o engenheiro de Carolina e ex-encarregado do posto indígena Manoel da Nóbrega, morreu em 1946, afogado no rio Tocantins durante uma tempestade, quando tentava salvar a neta pequena. O Estado Novo e a guerra tinham acabado. Deixou sete filhos, três homens e quatro mulheres. Voltava de Miracema do Tocantins para Carolina. Quem conta a história são os dois filhos mais velhos que me garantiram que ele não deixou nenhum papel ou testamento, nenhuma palavra sobre Buell Quain (CARVALHO, 2015, p. 134).

É mera coincidência que de fato tenha existido um homem chamado Manoel Perna, um barbeiro que em Carolina conheceu pessoalmente o antropólogo Buell Quain. Não foi por acaso, porém, que no romance de Bernardo Carvalho ele tenha sido escolhido para personificar o elo que une e também separa a ficção da realidade, evidenciando, enfim, que a escrita é ela mesma memória porque envolve um processo de criação e registro. Em *Nove Noites*, a memória escrita se funde com relatos testemunhais orais, tornando-se todos eles indissolúveis. Com Perna, o leitor caminha rumo aos passos de Quain, mas quem lhe dá a mão é o narrador que enfim lhe confia: era tudo mentira.

## Referências bibliográficas

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega – Volume 1*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- CARNEIRO, Flavio. *No país do presente – Ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco: 2005.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- COLONNA, Vincent. *Tipologia da autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Ines Coimbra Guedes. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaaios sobre autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- COSTA LIMA, Luiz. *Os redemunhos do horror*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2ª ed., 2006
- DUQUE-ESTRADA, Paulo César. “A Questão Da Alteridade Na Recepção Levinasiana De Heidegger”. In: VERITAS . Porto Alegre v. 51 n. 2 Junho 2006 p. 29-35. Acesso: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/1842> Último acesso em 22 de julho de 2015.
- GODET, Rita Olivieri, *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas: Brasil, Argentina, Quebec*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013.
- HARVEY, F.D. “Literacy in the Athenian Democracy”. *Revue des Études Grecques*, Année 1966, Volume 79, Numéro 376, pp. 585-635.  
Acesso: [http://www.persee.fr/doc/reg\\_0035-2039\\_1966\\_num\\_79\\_376\\_3884](http://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1966_num_79_376_3884)
- HUR, Domenico Uhng. “Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção”. In: *Athenea Digital* 13 (2) pp 179 – 190. Julho de 2013.  
Acesso: <http://atheneadigital.net/>
- LECARME, Jacques. “Autoficção: um mau gênero?” Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Ines Coimbra Guedes. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). *Ensaaios sobre autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- RICOEUR, Paul. *Memória, história, esquecimento*. Versão online traduzida de conferência escrita e proferida em inglês por Paul Ricoeur a 8 de Março de 2003 em Budapeste.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naif, 2016.

## PARA QUE TUDO NÃO VIRE POEIRA, AINDA.

Mariana Kaufman (PUC RJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** “Para que tudo não vire poeira, ainda.” é uma comunicação criada a partir de um recorte de minha pesquisa de mestrado em curso. Nela meu objetivo é construir uma reflexão sobre o estatuto da arte enquanto força multiplicadora de possíveis em face da disseminação contemporânea de imaginações convictas do “fim do mundo”. Para minha fala na ABRALIC parto da emblemática cena de *Still Life*, filme do cineasta chinês Jia Zhangke, em que um prédio levanta voo sem que ninguém veja. A partir disso, desenvolvo uma reflexão sobre os modos singulares como ali se operam fissuras temporais e espaciais capazes de deslocar a experiência ou vivência daquilo que morre ou desaparece diante nossos olhos. Permanecendo.

**Palavras-chave:** Cinema contemporâneo; Jia Zhangke; Fim do mundo; *Still Life*; Arte

Ela procura o marido que nunca mais voltou. A cidade ao seu redor desaba. Ou melhor, a cidade é desabada, é destruída, coloca abaixo a marretada, prédio a prédio, pedra a pedra.

A maior hidroelétrica do mundo está prestes a ser construída ali, uma cidade de 3 mil anos vai aos poucos desaparecendo da paisagem dando lugar a uma gigante lagoa artificial.

Operários quebram parede a parede e a cada novo dia a água sobe alguns metros.

Restam poucos dias para conseguir partir. Cada família deve abandonar suas casas, muitos partem sem levar todos os pertences que vão afundar junto com a memória daquele espaço.

São centenas de anos, milhares, inundados, afogados debaixo das águas que presenciam a transformação de uma China que em 20 anos passou por uma das mudanças mais rápidas e radicais da qual podemos recordar. De um país isolado, fechado, comunista, agrário, para um país, com a economia de mercado com a maior taxa de crescimento anual dentre as economias mundiais.

A imagem que se vê é do fim do mundo, bem ali diante dos olhos. Aquele mundo que vai acabando, dando lugar a um novo mundo que por sua vez já nasce com os dias contados.

A imagem do fim do mundo aqui são os escombros dos prédios destruídos que em breve serão alagados e a lagoa que já toma conta da paisagem ocupando o lugar do que antes era uma cidade milenar.

É com essa imagem que se depara o cineasta chinês quando por ali chega. E a imagem do fim do mundo é avassaladora, o fim do mundo é eminente.

---

<sup>1</sup> Graduada em Cinema (UFF) e Desenho Industrial (ESDI/UERJ), Mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC RJ). Contato: marikaufman@gmail.com

“O ‘fim do mundo’ é um daqueles famosos problemas sobre os quais Kant dizia que a razão não pode resolver, mas que ela tampouco pode deixar de se colocar. E ela o faz necessariamente sob a forma de fabulação mítica, ou, como se gosta de dizer hoje em dia, de ‘narrativas’ que nos orientem e nos motivem.”<sup>2</sup> A partir dos anos 1990, quando começa a se formar um consenso científico acerca da degradação planetária em função do aquecimento global, vai ficando mais clara nos imaginários coletivos a ideia de “fim de mundo” – e hoje é plenamente difundida nesses imaginários a noção de que estamos diante da possibilidade do fim da humanidade como algo concreto e alcançável, o maior e mais definitivo desastre de todos.<sup>3</sup>

Filósofos, antropólogos e cientistas sociais como Viveiros de Castro, Debora Danovski, Bruno Latour, Marc Augè e outros reconhecem o fim do século XX como um marco de transformação para começar a pensar essa experiência distópica na qual nossos imaginários estão mergulhados. “Desde 1989 e da queda do muro de Berlim, uma nova história esta sendo escrita, a qual temos dificuldade de ler e de compreender, pois é rápida demais e concerne direta e imediatamente todo o planeta.”<sup>4</sup> Nesse momento são realizadas as primeiras conferências sobre o estado global do planeta, dando os primeiros sinais de algo que estaria hoje cada vez mais explícito: que a exploração capitalista do homem e da natureza tem também seus dias contados.<sup>5</sup>

E nesse mesmo movimento está a origem da transformação brutal da sociedade chinesa. E é diante disso que se coloca o cineasta.

Nessa paisagem o cineasta cola uma mulher. Cola uma mulher que procura o marido que foi trabalhar e não voltou. A mulher passa grande parte do filme a procurar. A mulher percorre aquela paisagem alagada. Percorre também os escombros. E mais que isso, ela percorre a nova cidade que se impõe ali ao lado, a ponte moderna que acende como num estalar de dedos, os prédios das novas empresas que fazem fortunas com as destruições. Fazem fortunas com a produção de mais energia para um mundo novo que não para de produzir e consumir mais e mais e já é velho e prestes a acabar.

É isso que o cineasta vê quando chega por ali. Vê a destruição daquilo que ainda nem existiu. É o desastre diante do seu corpo.

---

<sup>2</sup> Danowski, Déborah; Viveiros de Castro, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2014. p. 17.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>4</sup> Augè, Marc. *Para onde foi o futuro?*. São Paulo: Papyrus, 2012. p. 11.

<sup>5</sup> Latour, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994. p. 15.

O desastre é “como aquilo que simultaneamente irrompe a linearidade narrativa, a história em sua sequência temporal e seu processo interpretativo, e aquilo que nos obriga a contar, a escrever e a narrar de novo, sempre narrando de novo na condição do inacabável, da interrupção e do fragmento.”<sup>6</sup>

A mulher anda anda anda a procura do marido, e não acha.

Diante do ventilador ela se refresca. O vento bate no pescoço, no rosto, no corpo suado e cansado de tanto andar. É de noite. Ou madrugada e ela não consegue dormir? Da janela, o prédio em pé e destruído, um prédio com buracos, vazado, um prédio de mentira. Um prédio que mais parece uma peça de jogo infantil, uma peça de lego. O prédio esteve ali desde o início. Quem viu? Ela pendura no varal sua blusa molhada, agora lavada, e lá ao fundo, o prédio adormecido junto com a cidade que descansa, prestes a desaparecer.

O prédio dorme e ela nem nota. A blusa fica ali, ocupa metade do quadro, metade da imagem é a blusa lavada pendurada. Na outra metade, ao fundo, escuro, o prédio que dorme.

Também ela vai dormir. E ficam os dois, a blusa e o prédio, adormecidos.

Até que o prédio, esburacado, o prédio que não é prédio mas um brinquedo de criança, o prédio que dormia, acorda. O prédio acorda como um vulcão que acorda depois de milênios a dormir e, enfurecido com o mundo, solta fogo pelas ventas. Mas, diferente do vulcão que acorda e espalha sua lava pela cidade destruindo tudo quanto é paisagem, o prédio prefere desaparecer. O prédio, diferente do vulcão que enfrenta, que confronta, e declara guerra à cidade e aos homens, o prédio prefere escapar. O prédio lança fogo como um foguete e ganha o mundo. Ou melhor, o prédio vai em busca de novo mundo. Novos mundos. Ou ainda melhor, o prédio lança sua calda de foguete como quem diz vou inventar novo mundo que esse aqui já era.

O prédio esburacado, adormecido, brinquedo de criança agora é um foguete e sabe o que quer. O prédio quer voar. O prédio diz que, diferente de seus pares, ele não vai cair. Muito pelo contrário, esse prédio, ao invés de ir ao chão, vai ao ar. Vai pelos ares, furando todas as barreiras da atmosfera terrestre, vai descobrir outros mundos, vai inventar novos mundos.

O foguete rasga a tela e desaparece.

---

<sup>6</sup> Schøllhammer, Karl Erik. “As imagens do desastre” in *Literatura e Imagem*. Olinto, Heidrun Krieger ; Schøllhammer, Karl Erik (org.) Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005, p. 57.



Ele sabe que é personagem de um filme e que um filme constrói e não simplesmente é construído pelo homem. Ele entende que a arte “põe em evidência no delírio a criação de uma saúde, ou a invenção de um povo, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta...”<sup>7</sup> E é isso que ele tenta fazer.

O foguete irrompe a apatia, faz tremer a cidade moribunda que dorme e com seu lança-chamas voa pelos ares.

O foguete diz que aqui na terra não há mais nada a ser feito. E ao mesmo tempo, ele diz também que ainda há tempo de encontrar novas possibilidades.

Um foguete diz pra gente que há mundos por vir. Um foguete nos lembra a todo tempo que há o outro. Fora da Terra há planetas, há estrelas e que o homem quer descobrir o mistério do universo. Ou o homem quer colonizar?

Mas o foguete não. O foguete quer ir de encontro ao outro e que ao contrário de colonizá-lo, o foguete diz que esse outro pode permanecer implícito, não como um mistério encerrado em si, mas como possibilidade.

Ninguém vê ele voar. A cidade, nos seus últimos segundos de vida, agora dorme, antes de acordar para um novo dia do fim dos seus dias. O prédio se transforma em um foguete e voa silencioso pelos ares azuis e cinzas da cidade que se esvai em neblina, fumaça e água.

O prédio voa como que nunca tivesse voado. E desaparece da paisagem como que ali nunca estivesse estado. A cidade vai acordar e não notará sua ausência. Onde antes havia um prédio, agora o vazio toma conta do lugar. Entre o vazio do prédio e o vazio do nada que está prestes a tomar tudo por ali, não há nada, só há vazio.

Mas o prédio não voou em vão. O foguete não partiu com sua calda incandescente sem que nada houvesse acontecido. Quando, no meio do breu da madrugada, o prédio despertou, jorrou fogo pelas ventas e sumiu à procura de novos mundos, foi a nós que ele avisou.

O mesmo cineasta que por ali chegou e se espantou com o que viu, foi quem colocou o prédio lego no meio daquela imagem. Foi ele quem colocou a mulher a procurar, foi ele quem colocou aquele prédio e mandou ele voar. E foi para nós que ele mostrou. Fomos nós que, diante daquela imagem pudemos ver o que ninguém mergulhado nos escombros pode ver.

---

<sup>7</sup> Deleuze, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo, Editora 34, 1997. p. 15.

O foguete rasgou a imagem. Ele partiu ao meio o filme que vinha antes e aquele que veio depois. Ele partiu ao meio a própria paisagem da cidade diante de nossos olhos nos mostrando que ali não havia mais nada além de algo assassinado. O foguete voou lambendo em fogo a imagem 2-D mostrando que esse mundo acabou e que, quem sabe, há no espaço fora da tela um novo mundo a se inventar.

O foguete, o prédio, o personagem do filme desse cineasta, ele não quer colonizar outros mundos, ele partiu em busca de novos mundos, novas imagens e novos tempos. Ele deixou para nós o espaço fora da tela, o mistério que não é explicado mas que permanece como outro e assim, ele acredita, podemos juntos criar os novos mundos de agora.

O foguete partiu. Junto com ele partimos nós para galáxias distantes a pensar em que mundos poderia o foguete agora estar. Ou inventando com ele essas novas vidas.

Mas a cidade prestes a morrer ainda resiste. A neblina branca cobriu tudo. A água turva quase tudo. No novo dia que amanheceu a mulher finalmente encontrou quem procurava. O marido aparece como quem não tivesse desaparecido por 2 anos. Não resta emoção, apatia toma conta de cada um naquela cidade de mentira. Naquela cidade mais real do que o que poderíamos desejar.

O mundo continua a acabar. A cidade continua a afundar. A hidroelétrica, todos nós já sabemos, ela foi inaugurada com sucesso. É de fato a maior do mundo e manda energia para o maior país-continente do mundo. O que mais consome, o que mais produz, o que mais se transforma. A roda continua. A máquina é rápida como um foguete. E a imagem permanece. Partida, rasgada. O filme acaba. Tudo permanece o mesmo e diferente. Nós talvez já não sejamos os mesmos. A cidade moribunda vai acabar em breve no tempo fora da tela. No nosso agora ela já é uma grande lagoa. Já pertence ao passado.

Saímos diante da tela depois do fim.

Mas o foguete? Ele continua a voar pelo espaço a tentar inventar novos mundos. E disso nós não esquecemos.

Para que tudo não vire poeira. Ainda.

### **Referências bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009. pp. 55-76.

\_\_\_\_\_. “Os seis minutos mais belos da história do cinema”, in *Profanações*. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial, 2011. pp 81.

AUGÉ, Marc. *Para onde foi o futuro?*. São Paulo: Papirus, 2012.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor." In: *Obras Completas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2014. pp129-146.

BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987.

\_\_\_\_\_. A literatura e o direito à morte. In. \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

DANOWSKY, Déborah & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo – *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Destero, 2014.

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

\_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Editora Relógio D'água, 2000.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs IV*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. “Quando as imagens tocam o real”. *Belo Horizonte: Revista Belas Artes UFMG*, 2013. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>. Traduzido do espanhol, do endereço eletrônico: <http://www.macba.es/uploads/20080408/>

[Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](#)

HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue”. In: *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. TADEU, Tomaz (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

JAMESON, Frederic. "Reflexões para concluir." In: *Literatura e sociedade*, número 13 (2010.1) São Paulo: USP. pp. 248 - 262. Disponível em <http://dtllc.fflch.usp.br/node/156>

\_\_\_\_\_. *Archeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres: Verso, 2005

FOCAULT, Michel. "Outros espaços", in *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 411-422.

GALT, Rosalind. *Pretty: Film and Decorative Image*. Nova York: Columbia University Press, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso presente amplo*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

KAUFMAN, Mariana; SERFATY, Jo. (org.). *Jia Zhanke, a cidade em quadro*. Rio de Janeiro: Fagulha Filmes, 2014.

KOPENAWA, David; ALBERT. *A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LATTOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Traducción de Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2015.

OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis, sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

PAZ, Octavio. A poesia de Matsúo Bashô. \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

PENA, João Camilo et al. *O fim, o resto, o começo*. Colóquio Sobre o contemporâneo. Faculdade de Letras UFRJ, 2013.

PRYSTHON, Angela. *Utopias da frivolidade*. Recife: Cesárea, 2014.

\_\_\_\_\_. *Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Seminário MAR, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível: estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. "O efeito de realidade e a política da ficção." In *Novos Estudos*. CEBRAP no.86. São Paulo Mar. 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101>

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. "As imagens do desastre" in *Literatura e Imagem*. OLINTO, Heidrun Krieger & SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.) Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005, p. 53-60.

SUPPIA, Alfredo. "A verdade está lá fora: sobre a retórica documentária no cinema fantástico ou de ficção científica". Juiz de Fora: Revista Fronteiras – estudos midiáticos 13, 2011

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo, 2002a

\_\_\_\_\_. "The Nazis and the Amazonians, but then again, Zeno". "Comparative Relativism" (Seminar). Copenhagen, 2009.

\_\_\_\_\_. "O recado do morro". In: KOPENAWA, Davi.; e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. "A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diferença". Palestra proferida na UNICAMP, em 2013. Disponível em: <<https://www.dropbox.com/s/xemmfzkyoe1yfs4/Viveiros%20de%20castro%20-%20Rosa%20e%20Clarice.mp3>>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Batalha; SZTUTMAN, Renato (org.). Eduardo Viveiros de Castro. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

## A FICÇÃO ENQUANTO POSSIBILIDADE DE SE PENSAR O HUMANO: ESTUDO SOBRE O SUJEITO EM UMA DUAS, DE ELIANE BRUM<sup>1</sup>

Nathália Coelho da Silva<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo pensar traços do sujeito na contemporaneidade a partir da ficcionalização da personagem Laura no romance *Uma/Duas* (2011), de Eliane Brum. Parte-se da compreensão de que a narrativa pode ser entendida como solo fértil de conhecimento acerca da condição humana, se encarada sob a ótica filosófica da Epistemologia do Romance. Neste contexto, enxerga-se Laura como a experimentação de um sujeito escritor multifacetado em si mesmo que, ao passo que vive seus conflitos tenta debruçar-se sobre o ser humano no exercício da escrita ficcional, dentro da própria ficção, e, neste sentido, chega, em seus limites humanos, a um patamar possível de transcendência.

**Palavras-chave:** Sujeito, ficção, romance, literatura, filosofia

### Introdução

Ao encarar o romance à luz das disciplinas da Epistemologia, Estética e Hermenêutica, o leitor atento se encoraja a enxergá-lo para além do seu imediatamente dado. Pretende, assim, chegar à sua gênese, de modo que faça um desmonte da narrativa – a partir da relação sujeito e objeto e as perguntas que pode suscitar. Este artigo segue estas linhas iniciais na compreensão do eixo do romance *Uma/Duas* (2011), de Eliane Brum. Deste modo, o que podemos saber?


Nas próximas linhas buscaremos mostrar – dentro do pensamento de três principais filósofos, refletidos como complementares: Immanuel Kant, Georg Hegel e Michel Foucault – uma possibilidade da noção de sujeito desde a modernidade: aquele que se responsabiliza pelos seus atos, pensa por conflito e carece da necessidade de conhecer-se em profundidade bem como sua própria cultura, e acaba por chegar aos terrenos da contemporaneidade no abandono da homogeneidade para habitar um ser plural.

Neste sentido, tentaremos exemplificar estas questões acima pela personagem Laura, de *Uma/Duas*. À luz de uma atividade “arqueológica”, entendemos que a personagem inicia e termina o romance ao enveredar-se na escrita de uma ficção dentro

---

<sup>1</sup>Artigo apresentado em Comunicação no Simpósio Temático TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS: PROCESSOS DE HIBRIDIZAÇÃO, no XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado de 07 a 11 de agosto de 2017, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

<sup>2</sup> Mestranda em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília.



da ficção, com o único objetivo de “matar” a mãe. É nesse entre lugar o desenrolar da história, contada, num primeiro momento, por sua voz em primeira pessoa (para dentro de si) e em terceira pessoa (para fora de si). Laura pode ser - dentro de conceito elaborado por Milan Kundera - o ego experimental de um escritor em formação que vive, sofre, escreve e pensa (não necessariamente nessa ordem) a própria história e a que cria.


Ela aparenta ser sujeito e objeto de si mesmo ao se enveredar numa reflexão sobre sua pluralidade. Ela é, “Uma Duas” literalmente: mais de um indivíduo no âmbito coletivo e no privado, em sua casa e em sociedade. Esta percepção se dá ao enxergá-la em contexto: numa perspectiva metaficcional - galgada nos estudos de Linda Hutcheon - de viver e ao mesmo tempo pensar a história, transitando entre “ficção” e “realidade”, sob forte pendor paradoxal característico dos tempos atuais. É possível ainda refletir sobre a dicotomia ética e estética da recriação de si mesmo e as relações de poder estabelecidas no convívio com o outro, também dotado de múltiplas identidades e necessitado da invenção de seus próprios personagens.

Por fim, o trabalho tem ainda a intenção de validar a possibilidade de compreensão do campo ficcional como um espaço de análise da condição humana. Vale lembrar sobretudo que também a autora deste trabalho é sujeito limitado e fragmentado, por isto, todos estes escritos recaem na fronteira de possibilidades do saber. Conscientes da negligência do olhar humano, reiteramos: as linhas que seguem abaixo nascem de um recorte, mas não se fecham em si mesmas. Estão abertas às janelas de interpretação e à mutualidade ao leitor. Fiquem à vontade!

### **Percepções acerca do sujeito: entre a modernidade e o contemporâneo**

Em vários de seus textos e entrevistas, a jornalista, escritora e documentarista Eliane Brum diz que uma das perguntas que movem o seu trabalho como repórter é “como cada um se inventa.” Como cada um consegue arrancar de si mesmo as palavras que formam um corpo, que dão sentido a uma vida. Esta pequena composição parece nos abrir precedentes para pensar duas variáveis importantes da contemporaneidade: a ficção e o próprio sujeito. Isso porque, ao inventar uma vida, para a autora, o sujeito dá luz a sua primeira ficção. E ao se narrar ele existe para o mundo, para si mesmo, para os outros da maneira como quer se apresentar, como pode, como consegue. Nunca a mesma pessoa,






sempre múltiplo. É por meio da palavra ou da ausência dela que o homem vive, tentando se equilibrar na corda bamba dos conflitos e contradições da sua existência. Este pensamento de Brum parece estar presente em todos os seus escritos, nas reportagens, nas colunas, no seu romance, em sua autobiografia. Como ela disse em uma das suas colunas publicadas na revista *Época*, ser repórter simplesmente não está dado, na medida em que é um modo de estar no mundo. É mais do que um fazer – é um ser. E um ser que só é ao arriscar-se a ser outro.”

As mais de duas décadas de trabalho de Eliane Brum como repórter lhe rendeu mais do que prêmios: aguçou a visão de que por mais que haja a doação na reportagem para dar voz àqueles que nasceram sob a égide de algum tipo de silenciamento ou apagamento, há certas realidades suportadas apenas pela ficção. O ser do homem não cabe nas linhas limitadas de um jornal. Este é um dos possíveis motivos pelo qual a autora se envereda para a narrativa ficcional e escreve seu único romance, *Uma/Duas*, publicado em 2011. Ela precisa dizer. Precisar gritar as palavras que são sufocadas na garganta e necessitam de vazão, seja qual for o motivo de escape, para que não mate de engasgo o próprio homem. Somente o romance é capaz de abarcar as nuances da nossa condição e debruçar sobre elas. Encará-lo como um território único da palavra que revela, nos projeta a uma missão filosófica: compreendê-lo enquanto campo de conhecimento sobre a existência humana. E esta intenção não é de hoje. Remete-nos aos tempos modernos, os quais, segundo o escritor tcheco Milan Kundera afirma ser os responsáveis pelo nascimento deste tipo de narrativa a qual conversamos.


Kundera diz em *A arte do Romance* (2009) que os tempos modernos não se fundam apenas na racionalidade de Descartes com o *Penso, Logo Existo*. Mas também em Cervantes, com a criação de Dom Quixote. Enquanto o primeiro se dedica a cientificidade, à delimitação precisa do conhecimento ao elevar a existência humana à pura consciência rompendo o elo com o Deus do medievo, o ser do homem fica esquecido, é jogado para debaixo dos panos e quem promove este resgate é a narrativa romanesca. O romance é campo cuja a função é desvendá-lo (o homem) por dentro, expondo suas ambiguidades e frágil condição. Diferente da ideia do herói da Epopéia, que partia para uma jornada ou uma guerra trazendo na bagagem seus relatos sem mancha, dificuldade ou sofrimento, uma verdadeira negação da sua natureza contraditória. Como o teórico Georg Lukács afirma em *a Teoria do Romance* (2009), na era da epopéia a alma do



homem “desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta ao sair em busca de aventuras e vencê-las. Ele jamais põe a si mesmo em jogo e nem sabe que pode perder-se, nunca imagina que terá de buscar-se.” (2009, p. 26)

Quixote, para Kundera, subverte a lógica: o vê uma metáfora deste homem que sai da sua casa e não tem mais condições de reconhecer o mundo desertado de Deus e de seus valores bem separados; e que renasce numa confusão: fragmenta a “verdade divina” em milhares de verdades outras e relativas cujas os seres dividem entre si. De acordo com escritor, “compreender Cervantes é saber que a única certeza é a sabedoria da incerteza” (2009, p. 14). O escritor austríaco cujo Kundera bebe da sua obra para pensar sobre esta problemática da ficção e o sujeito também diz, em *Espírito e espírito de época, ensaio sobre a cultura da modernidade* (2014), que a arte deveria ser o espaço possível para o manifesto deste contraditório tempo ditatorial das “mais elevadas exigências éticas aos homens e à sua capacidade de autossacrifício e que, apesar de tão notável empenho ético, é carregado de horror, de cobiça sanguinária e injustiça.” (2014, p. 7)

Ora, homens de mais altas elevadas exigências éticas e carregados de cobiça sanguinária e injustiça. Nem tão heróis nem tão vilões. Ambos. Este é o ser humano do qual o avesso da modernidade, revestido pelas narrativas ficcionais, dá vazão ao pensamento. O ser humano que se faz pela racionalidade e a subjetividade. Não apenas por um e a negligência do segundo. E que, ao passo que caminha para a nossa contemporaneidade, tais traços só se reforçam, pintam com cores quentes. Não apenas ambiguidade, o duplo, mas a pluralidade, o múltiplo. Dentro da sociologia, o teórico Stuart Hall diz em *A identidade cultural da pós-modernidade* (2006), que este sujeito descentrado e fragmentado que ultrapassa a modernidade e por isso é “pós-moderno” nasce nos primórdios ao individualizar-se face à deserção de estruturas e tradições estáveis que os sustentavam, tanto no abandono do feudalismo quanto na ascensão da Reforma Protestante, por exemplo. (2006, p. 25) No entanto, ao passo que a sociedade se torna mais complexa, este sujeito totalitário e centrado começa a ser enxergado como um ser social, “enredados nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno e vive entre condições externas e internas.” (2006, p.30) Ora, para Hall, “são os movimentos estéticos e intelectuais que expõe a figura desse sujeito isolado, exilado e alienado” socialmente. (2006, p. 32) Segundo o teórico, o deslocamento do sujeito



cartesiano de si mesmo é promovido, entre outras coisas, pela ajuda da literatura na ruptura de uma série de discursos modernos pré-concebidos.

Nesse interim, é válido salientar que o romance por si só não se constrói. Há um alguém por detrás para pensá-lo. Há um alguém há desvendá-lo depois. Ele só é se posto em jogo. Assim como o repórter, para Eliane Brum. Só é se operando. Estamos falando dos próprios sujeitos-escritores e também dos sujeitos-leitores. São eles que dão vida ao romance. E, enquanto sujeito, se revestem de objeto para viver e pensar a história, não necessariamente nesta ordem. Em *O que é o contemporâneo* (2009), Giorgio Agamben, diz que contemporâneo designa “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros.” (p.63, 2009). Aqui, aproveitamos para distinguir ambos os termos: contemporâneo e pós-moderno. Enquanto o primeiro diz respeito, em linhas gerais, àquilo que já citamos e o que nos é compartilhado pelo presente, neste tempo e espaço, o segundo recai, como Nicola Abbagnano em *Dicionário de Filosofia* (2012), “literalmente no que vem depois do moderno, uma adesão à ética do pluralismo e da tolerância coadunada com as bases estruturais de uma sociedade complexa.”

Linda Hutcheon em *Poética do Pós-modernismo, história, teoria e ficção* (1991) diz ainda que o prefixo “pós”, de certa maneira, pretende “incorporar aquilo que pretende contestar” (1991, p. 19). Pós-moderno seria “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”, em qualquer âmbito do saber, inclusive na literatura. Não seria, portanto, um retorno “nostálgico, mas uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (1991, p. 20) o marco para o surgimento de algo novo, embora não seja ainda uma mudança de paradigma, por completo.

Cientes de que ambas as expressões são utilizadas neste terreno de pesquisa como ferramentas para compreender o sujeito do hoje, sobretudo aquele encarnado pela figura do artista escritor e do leitor-pesquisador, continuamos a dizer que o olhar de entrelinhas, descrito por Agamben, existe para compreender o presente com certa “dissociação e anacronismo” (2009, p. 59): o autor, ao passo que reverbera o hoje, tem a perspicácia de distanciar-se para retirar o véu do encoberto. Nietzsche (*apud* AGAMBEN, 2009, p. 56), citado por Agamben, afirma que assumir a postura da atualidade contemporânea é “não coincidir perfeitamente com ela, e nem estar adequado às suas pretensões, para


exatamente através deste deslocamento ser capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.”

Ora, se o romancista é dotado deste posicionamento diferenciado e, por meio da sua escrita, tem a astúcia de materializar o substrato do não-vivido do presente, “de ler de modo inédito a história,” (2009, p. 72) o leitor também deve ser esperto (ou perverso) o suficiente para compreender – nos seus limites – o “para além” deste gesto epistemológico do autor para com o mundo e o seu livro. Vejamos o que Kundera afirma sobre Joyce:

Durante um único segundo, nossa vista, nossa audição, nosso olfato registram (consciente ou inconscientemente) uma série de acontecimentos e, por nossa cabeça, passa um cortejo de sensações e ideias. Cada instante representa um pequeno universo, irremediavelmente esquecido no instante seguinte. Ora, o grande microscópio de Joyce sabe parar, reter esse instante fugidio e fazer com que o vejamos. (grifo nosso 2009, p. 30)


O que o escritor “sabe parar” neste mundo nas páginas do romance parece se aproximar, em termos de substancialidade, do que os sistemas abstratos de pensamento dos filósofos querem desvendar acerca do homem e da vida. A Literatura romanesca parece ser promotora deste jogo: de pensar o filosófico por meio de uma história esteticamente construída a fim de refletir sobre as diversas variáveis da condição humana, não só no âmbito das ideias, mas materializada em ambientes, personagens, narradores, contextos. Ainda no século XVIII, Arthur Schopenhauer vai dizer em *A metafísica do Belo* (2003) que “poesia seria um suporte e ajudante da filosofia, uma fonte transbordante de exemplos. (...) E que “a poesia está para a filosofia assim como a experiência está para a ciência.” (2003, p. 124) Também Kundera, embora rechace a filosofia de seus próprios romances, a utiliza e cria o termo “ego-experimental” para designar a objetificação de um conceito. Ele explica, dentro da *Insustentável Leveza do Ser* que a personagem Teresa é um ego experimental dessa espécie de vertigem que conhecemos. (2009, p. 36) Para o autor, “o personagem não é a simulação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental.” (2009, p. 38) Reiteramos, um ser imaginário que necessita de ser crível para dar peso à narrativa.

Esta definição de crível nos remete ao esboço metodológico escolhido para este trabalho: a Epistemologia do Romance, justamente para pensar, dentro da perspectiva do ego experimental, a figura do sujeito-escritor da contemporaneidade na figura de Laura, em *Uma/Duas* (2011), romance de Eliane Brum, jornalista citada no início deste artigo. O termo, criado pelo professor Wilton Barroso da Universidade de Brasília (UnB),



também é homônimo ao grupo de pesquisa liderado por ele, do qual fazemos parte, e dialogamos dentro dos autores citados nesta pesquisa. O primeiro passo dentro da E.R. é compreender o romance como campo de pesquisa da condição humana, é o famoso “romance que pensa”. Isso, como vimos anteriormente, só se dá pelo modo como a narrativa se propõe ao desvendar o sujeito. O leitor, por sua vez, precisa ter como aliadas três disciplinas da filosofia no exercício da leitura: a epistemologia, a estética e a hermenêutica. Cada qual à sua maneira, sempre unidas e imbricadas, levarão este sujeito ao possível retorno à gênese do livro, na busca da compreensão do seu processo criativo refletido pelo desmonte da narrativa. O que é válido dizer aqui, nesta brevíssima síntese, é que o romance para ser crível precisa estar em consonância com o seu tempo, epistemologicamente ligado à história, à perspicácia estética de perceber aquilo que, no âmbito humano, parece ser passível de acontecer na realidade ali inventada. O leitor, no processo hermenêutico, carece de identificar no romance as coerências de construção deste mundo.

Não só o sujeito tem seus paradigmas balanceados na modernidade, mas também as próprias disciplinas numa epistemologia ligada à história e que, como descrita por Michel Foucault em *A palavra e as coisas* (2000), “se fragmenta ou, antes, explode em direções diferentes.” (2000, p. 478) Ao pensarmos na estética, abrimos mão das delimitações do belo, mas buscamos a compreensão da narrativa enquanto forma e conteúdo, pensada e trabalhada dentro do que o filósofo alemão Georg Hegel vai propor em seu *Curso de Estética* (2009), ao criar um sistema para legitimar o estudo da matéria a partir da ideia, não mais galgada somente nas sensações, intuições e sentimentos, mas na razão, no pensamento, claro, sem negligenciar essa variável. Em sua concepção, o artista coloca um labor no fazer literário, e, ao nascer duas vezes do espírito, não mais se tem a arte como inferior à natureza. Ademais, é válido ressaltar que o contemplador, em nosso caso, o leitor, também legitima seu olhar para com o objeto pelo pensamento de Immanuel Kant, que afirma ser formulado o juízo estético no interior do sujeito, não mais um valor do objeto. É na relação de um com o outro que se dá a fruição. Dotado da capacidade de julgar, o leitor vai interpretar a narrativa pela hermenêutica proposta por Gadamer, que compreender o processo interpretativo da arte galgado em toda uma experiência do ser. Para conseguir acessar o romance, o leitor precisa deixar-se entrar




neste jogo, nesta brincadeira séria, o que Barroso Filho chamará de *serio ludere*. Assim, postas estas prerrogativas, voltaremos agora o nosso olhar para Uma/Duas.

### **Laura: o escritor enquanto sujeito e objeto de si mesmo**

O nascimento de Uma/Duas para Eliane Brum está, como a própria autora já disse em entrevistas interligado à percepção de que há certas realidades que só a ficção suporta. Desta vez, a autora diz não ser mais habitada por um outro, mas por vozes do “oceano mais profundo” de si. De 2008 para cá, Brum escreveu uma série de reportagens sobre a morte natural, aquela não retratadas nas páginas do jornal, mas ocorrida todos os dias silenciosamente nos hospitais. E.B. acompanhou durante mais de cem dias uma senhora em estado de câncer terminal, além de conhecer casos de pacientes de unidades de cuidados paliativos em São Paulo. Também escreveu uma reportagem sobre uma mãe que cuida da filha em uma cama de Unidade de Terapia Intensiva há mais de uma década na esperança de que ela recobra à vida normal em algum momento.

Todas estas realidades, de alguma maneira, acenderam a chama do seu romance, encarado em nossas pesquisas como palco de reflexão tanto da necessidade da ficcionalização para dizer, para gritar, quanto da percepção do fim da vida, da morte como condição absoluta do sujeito. Deste modo, a morte e a palavra - escrita, em Uma/Duas, são vistas tanto como limitadoras do humano como fronteira da possibilidade de transcendência, características intrínsecas do sujeito. Ambas são no romance dois pontos importantes para compreender a personagem Laura como um ego experimental de um sujeito contemporâneo que pensa e vive a realidade no papel de um escritor. Laura é, nesta perspectiva, tanto sujeito quanto objeto de si mesmo, e se tenciona nesta relação “desinventando” qualquer resquício da ideia de deus em seu eu neste fazer. Ao contrário, é no exercício da escrita, impulsionado pela vontade de matar a mãe que se vê frágil e fragmentada, que toca sua finitude e compreende a impossibilidade de dar conta de tudo, sobretudo das suas plurais identidades face às suas relações privadas e sociais.

Para contextualizar melhor, voltemos nosso olhar para a história. Laura é filha de Maria Lúcia e ambas possuem uma relação permeada por amor e ódio e diversos traumas. No momento presente, Laura recebe a notícias de que a mãe está muito doente e precisa cuidar dela. E nesse retorno ao convívio, se vê impelida a se enveredar para a ficção, lugar




possível de um matricídio sem condenações. A mãe arranha a porta e Laura começa um livro ensanguentado, literalmente: o sangue de seus cortes pelo corpo molham as teclas do computador. Nesse momento, ela para de cortar e apenas escreve. “Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir. Esta é a história. E foi assim que se passou. Pelo menos pra mim.” (BRUM, 2011, p. 7) O livro, então, conta toda a história dentro destas vozes da própria Laura: para dentro de si, e para fora de si. Enquanto a voz em primeira pessoa se dedica às memórias e ao próprio pensamento do fazer literário, a voz em terceira pessoa narra o presente enxergando o mundo como um laboratório de reflexão das relações sociais, das construções e silenciamentos imbricados na vida humana em sociedade. Vale ressaltar que até a tipologia da letra tem mudanças bem marcadas na versão impressa das vozes descritas acima. Num dado momento a própria mãe também se reveste de narrador para contar a sua versão dos fatos e nos oferece seu relato por meio da palavra escrita de cartas.

Enquanto Laura escreve seu livro dentro do livro, não abandona a vivência dos seus conflitos. “A realidade é uma ficção. E ao escrever eu vou quebrando essa criatura esculpida com amor e desespero. É o contrário. É preciso destruir a forma humana que está ali para alcançar a pedra. (BRUM, 2011, p. 69)” Ao contrário, reverbera-os para as palavras, e vive uma mesma coisa e só imbricada: revela-nos os mecanismos de narrar-se para si e para o mundo e de construir-se em diversas identidades, ao mesmo tempo que nos abre horizontes para pensarmos o esgarçamento das mesmas.

O chefe **finje** compunção. (...) Sim, ela é uma filha ótima. (...) Ele **finje** agora uma intimidade que não existe entre eles. (...) E, você sabe, eu preciso terminar aquele texto para a próxima edição da revista. **Pronto, não só é a filha perfeita, mas também a funcionária perfeita. Ela é o máximo.** (BRUM, 2011, p. 31 grifo nosso)

Laura, estrangeira de si, corta, corta, corta seu corpo para conseguir encontrar-se longe do cordão umbilical que a liga eternamente a condição de filha. Sente-se literalmente Uma/Duas ao olhar a si mesmo na mãe. E, já habitando um não espaço permeado sobretudo pelo silêncio, cria personagens de si mesmo nos ambientes sociais que frequenta, como o trabalho, o hospital, a livraria. Ela não é a mesma em nenhum destes lugares. E afirma que pode ser a filha má, boazinha, preocupada, o papel que quiser. Basta o modo como ela se ficcionaliza para o outro. “Ela tem prazer em impor seu melhor personagem.” (BRUM, 2011, p. 41) A ficção de si mesmo para dar conta da vida.




Nesse interim, Laura consegue pensar ainda, dentro destas relações sociais que trava, o modo como a ideia de poder promove o apagamento e silenciamentos do outro, poder este revestido pelo dinheiro, pela classe social, pelo gênero, pelo diploma, pelo saber científico.

Descobre, ou pelo menos abre espaço para o pensamento, em suas linhas narrativas metaficcionalis, dentro dos parâmetro da problemática do termo propostos por Linda Houtcheon, para mostrar que ao mesmo tempo em que somos um edifício de múltiplos tipos de tijolos, queremos, a todo instante e paradoxalmente, provar nossa inteireza cartesiana, sobretudo no que tange à busca incessante pelo idílio: a negação dos conflitos. E nessa busca, o que apenas nos resta é viver de forma rasa, nunca em profundidade, nunca assumindo as fragilidades e contradições do ser, mas promovendo um grande silenciamento nosso e dos outros e sobretudo dos temas que nos colocam em xeque com esta noção de pura de racionalidade e enquadramento e nos joga para o terreno da contradição. “Sabe agora que vai sobreviver. A vida só é possível na superfície.” (BRUM, 2011, p. 175) Conseguir ultrapassar estes limites e chegar a uma possibilidade de transcendência é, neste contexto um dos papeis do escritor. Embora viva seus próprios paradoxos, consegue enxergar estas variáveis e promover, pela escrita, uma subversão do que lhe é imposto como superficial, como dado, como imposto. Laura nos mostra isto no fim do livro ao matar a mãe não mais por ódio, mas por amor, na realidade concreta, e não na ficção criada para este fim. Ela dá-se às avessas da ética nas concepções de vida e morte, mas parece conseguir chegar a elas, dentre outras coisas, por meio do exercício romanesco.

Diante da morte, embora tenha medo e todos os sentimentos afins, não se cala nem se constrange. Dá-se, ao mesmo tempo consciente e inconsciente ao desconhecido, sabendo (ou descobrindo no processo) sua limitação humana, nas palavras. E por saber desta prerrogativa de conflito parece compreender mais profundamente o terreno incerto e complexo que está lidando. O sujeito é, de origem, contrário, pela concepção hegeliana, justamente pelo seu traço de finitude. Ao se enveredar para a ficção, Laura, assim como qualquer ser humano, segue na busca de uma *pseudo* paz que em sua cabeça só pode ser encontrada na morte da mãe. Esse impulso, num primeiro momento parece revelar a origem de um processo criativo que nasce porque já não se suporta mais a realidade. É preciso uma chance, uma nova realidade, um lugar no qual há a possibilidade de existir.





Michel Foucault diz que a literatura pode ser descrita como transgressão porque se intenta em debruçar sobre o indizível do dizer, o impensável do pensar, todos motivados por situações limites, como a própria morte. Desta maneira, observando ainda a prerrogativa de uma epistemologia capaz de abarcar novos lugares de saber, o teórico propõe uma nova maneira de compreensão do sujeito, não mais galgada em sua representação, porque não há possibilidade de consciência de si se o parâmetro está fora, em situações externas. A consciência de si perpassa primeiramente o entendimento de finitude do ser. Só se pode olhar para a vida humana se tem noção de que ela chega ao fim, sobretudo pelo fato de que o próprio exercício do olhar está dentro destes limites. Como Laura afirma “Nenhuma vida se completa. (...) A vida humana é a única que acaba sem um fim, porque é a única que o espera.” (BRUM, 2011, p. 175) É neste interim, para Foucault, que ela se torna cognoscível para o pensamento, mesmo com os terrenos do inconsciente. E mais, se construída pela linguagem, compreende as limitações pelas regras e mais, como Laura mostra, pelos silenciamentos impostos.

### **Considerações finais**

Deixamos a conclusão em aberto para o olhar atento do leitor. No entanto, levamos à rápida conclusão para o fato de que foi por meio de um romance que tivemos a possibilidade de materializar conceitos abstratos sobre o sujeito e vê-los operando, postos numa história esteticamente construída, que nos faz enxergar para além.

Ainda aproveitamos para chamar atenção à ideia de que uso da ficção, para pensar a realidade, se dá de forma metaficcional em *Uma/Duas* e nos abre precedentes para corroborar tais terrenos como passíveis de conhecimento humano; porque busca compreendê-lo por meio de uma voz capaz de abarcar nosso próprio interior esquecido pelas exterioridades. Estas pretendem, cada uma à sua maneira, solapar nossa individualidade, nossa multiplicidade de ser.

O romance, por sua vez, aparece como um lugar possível de resgate, oferecedor de um ângulo do avesso à ordem estabelecida e, por ser em si mesmo contraditório, abraça tão bem – ainda que escape – as nossas possibilidades de existência, a nossa misteriosa condição, sobretudo a de ser inacabado.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Coordenação Alfredo Bosi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Foucault e a crítica do sujeito*. Curitiba: Editora da UFPR, 2008.
- BARROSO, Wilton e BARROSO, Maria Veralice. *Epistemologia do Romance: uma proposta metodológica possível para a análise do romance literário*, 2015. Disponível em: <http://epistemologiadoromance.blogspot.com.br/p/artigos.html> Acesso: 09/07/2016
- BROCH, Herman. *Espírito e espírito de época: ensaio sobre a cultura da modernidade*: São Paulo: Benvirá, 2014
- BRUM, Eliane. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* São Paulo: Globo, 2008.
- \_\_\_\_\_, Eliane. *Uma duas*. São Paulo: Le ya, 2011.
- \_\_\_\_\_, Eliane. *Meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras* São Paulo: Le ya, 2014.
- \_\_\_\_\_, Eliane. *A menina quebrada e outras colunas de Eliane Brum*. Porto Alegre: Arquipélogo Editorial, 2014.
- FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas, uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HEGEL, Georg. W. F. *Curso de estética. O belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, Ed. 1991
- INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. São Paulo: Ícone, 2009.

## “EU TÔ TE EXPLICANDO PRA TE CONFUNDIR” - A PERSONAGEM EM FICÇÃO E O LIVRO AUTOBIOGRÁFICO DE TOM ZÉ

Patrícia Anette Schroeder Gonçalves (IEB-USP)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo visa a problematizar as leituras interpretativas feitas sobre a obra fonográfica de Tom Zé quando tratam seu relato autobiográfico (publicado pela editora Publifolha em 2003) apenas como uma *fonte biográfica*. Nosso objetivo, aqui, é sinalizar então uma entrada inicial para algumas possibilidades de análise crítica desta obra, que a encarem, antes, como *narrativa* a ser, ela própria, interpretada.

**Palavras-chave:** Autobiografia; Tom Zé; Tropicália.


### *Tropicalista Lenta Luta e o biografismo brasileiro*

Duas obras deste começo de século do cancionista Tom Zé, nas quais ele rediscute a história e a estética da Tropicália, parecem ter grande interesse enquanto narrativas sobre este movimento. Se a origem do tropicalismo fora amplamente relacionada, por diversos críticos e por artistas do próprio grupo (notadamente Caetano Veloso), ao legado estético e político do Modernismo brasileiro da década de 1920, e também à Bossa Nova, à Jovem Guarda, ao Cinema Novo, ao teatro de vanguarda dos anos 1960 e às influências do Rock “internacional”, nessas duas obras de Tom Zé, essas relações são suspensas para dar lugar a uma narrativa conceitualmente diversa, que se volta sobretudo à importância da Bahia na sua formação e extensivamente também da formação do grupo tropicalista. O livro de sua autoria, *Tropicalista Lenta Luta* (2003, publicado pela Publifolha) e seu disco posterior *Tropicália Lixo Lógico* (2012, gravação independente, porém com patrocínio do edital Natura Musical) apresentam pois suas “teses” sobre as determinações e origens do movimento segundo seu ponto de vista, ou, se quisermos, uma versão própria da história por parte de quem não se inseriu da mesma forma que seus pares no mercado fonográfico.

Seu livro, objeto de leitura do presente ensaio, surge em um contexto editorial que merece ser destacado, em que a biografia e a autobiografia configuram um dos gêneros literários mais vendidos no Brasil. Já no momento inicial deste *boom* editorial, a vocação do biografismo brasileiro nas últimas décadas tem sido a de comentar

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (FFLCH-USP), mestranda em Culturas e Identidades Brasileiras (IEB-USP). Contato: patricia.anette@gmail.com



celebridades públicas da atualidade. Segundo Walnice Nogueira Galvão, “nosso” biografismo

toma impulso nos anos de 1970, quando os autores passam a vasculhar desvãos e personagens mais enigmáticos. Aos poucos, foram resultando livros estimulantes, baseados em pesquisa, que iluminam celebridades da terra tais como políticos, cantores, artistas, ídolos do futebol etc. (GALVÃO, 2005: p. 351.)

Segundo a autora, a partir da década de 1970 haveria em verdade um “novo biografismo” brasileiro, que para ela se garante em “uma origem específica, apesar de transbordar posteriormente desse estreito vale: *o resgate da saga da esquerda*, duramente reprimida pela ditadura militar que se implantou por golpe em 1964.” (*idem, ibid.*, grifo nosso). Em seu artigo citado, a professora explicitará que não se trata do surgimento *tout court* do memorialismo ou do biografismo no Brasil, uma vez que nos anos 1940 e 50 houvera já um fenômeno biográfico notável. Esclarece: “é claro que as editoras sempre mantiveram coleções de biografias, mas ao velho estilo, enquanto agora a novidade é o formato, a atualidade e a abundância” (*idem*, p. 360) – formato dado pelos jornalistas brasileiros agora no comando da caneta das biografias; atualidade referente à matéria dessas biografias, voltadas a tempos recentes e não mais longínquos; e abundância por serem responsáveis por grandes vendas e estarem, segundo Galvão, em crescente número nos catálogos das editoras.<sup>2</sup>


Enquanto “sub-nicho” mercadológico deste novo biografismo brasileiro, as autobiografias e biografias musicais, que têm alguma importância para a reprodução e divulgação desses músicos e cancionistas<sup>3</sup>, parecem contudo carecer ainda do interesse da crítica literária. Esses materiais tão evidentemente emaranhados na indústria cultural são tidos frequentemente como documentos para uma apreciação histórica: muito mais que narrativa, ficção ou autoficção, as autobiografias desses artistas têm sido sobretudo tratadas, notadamente pelo campo em constante crescimento<sup>4</sup> de estudos de canção

---

2 A professora ainda sugere estar em curso, na época do artigo, um fenômeno editorial cuja tendência era os romances declinando em número nos catálogos, em oposição às biografias, cujo tema da formação do herói fora abandonado pelas vanguardas do século XX e fora aparentemente retomado nesse novo *boom* do biografismo. (GALVÃO, 2005: p. 359).

3 Acreditamos que essa questão, ainda sem investigação até onde temos notícia, valeria a pena ser aprofundada.

4 Ver sobre esse aspecto o ensaio de Júlio Diniz, “Nem bossa nem fossa – os estudos de música popular em perspectiva” in OLINTO, H. K., SCHOLLHAMMER, K. E., SIMONI, M. *Literatura e Artes na Crítica Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.




popular-comercial brasileira, como se usa fazer com as entrevistas de jornais, ou seja, sem uma reflexão metalinguística ou discursiva, de estilo ou de forma, tampouco com uma reflexão sociológica sobre seu gênero, sua produção no mercado editorial e sua recepção. Não tem sido diferente na discussão bibliográfica do cancionista baiano radicado em São Paulo, Tom Zé.

Poderíamos nos perguntar, de partida, se o livro de Tom Zé cabe àquela formulação de Walnice Nogueira Galvão citada anteriormente: serão os músicos tropicalistas também parte desta saga da esquerda durante a Ditadura Militar, trajetória heroica biografada em abundância até hoje? O artigo de Galvão, publicado em 2005, não menciona o livro de Tom Zé e tampouco o de Caetano Veloso, da década anterior, em nenhum momento. Em uma tentativa titubeante de responder a essa pergunta, poderíamos dizer que sim, afirmando o papel estético revolucionário do tropicalismo para o cenário cultural dos chamados anos de chumbo e lembrando a importância desses artistas para a então debatida crise da canção brasileira. Em outra direção, nossa argumentação poderia rumar para as contradições de um movimento artístico ambíguo e individualista<sup>5</sup>, de laços frouxos com o que se poderia chamar de esquerda e muito mais semelhante às trajetórias dos artistas para o que hoje vemos sem demora como pop stars. Sem nos aventurar a esgotar tal questão complexa e amplamente debatida há décadas, em tão poucas linhas, podemos nos limitar a refletir que essas histórias autobiográficas, tanto a *Verdade Tropical* de Caetano Veloso (1997, Companhia das Letras), quanto a posterior *Tropicalista Lenta Luta* mencionam a questão da censura da Ditadura Militar e dão sua versão posterior dos fatos – não de militantes, é claro, mas de artistas que buscavam, então, um lugar na sombra fresca da indústria cultural que se consolidava no Brasil, e que também eles não passam impermeáveis ao seu tempo.

Por essas e outras particularidades, o livro de Caetano Veloso tem recebido desde sua publicação atenção merecida da crítica, dividido opiniões e recolocado questões para os estudiosos culturalistas que se prezam a pensar os anos 1960 no Brasil e no mundo. No entanto, salvo engano, a curta narrativa do livro de Tom Zé, que não se presta, é verdade, à tentativa ensaística de Veloso de uma verdadeira formação do herói romanesco<sup>6</sup>, mas que ainda assim se aventura a “reencenar” alguns momentos de sua

5 Individualismo por exemplo assinalado em COELHO, F. “Nota editorial” in \_\_\_\_\_, COHN, S. (org.) *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

6 Nos referimos aqui ao ensaio de Roberto Schwarz em que analisa o livro de Caetano. Para o crítico, “Além de autobiografia de artista, *Verdade Tropical* é uma história do tropicalismo e uma crônica da



trajetória – este livro permanece obscuro, mesmo para os poucos que se atrevem a realizar leituras interpretativas de sua obra fonográfica.


### **A questão da personagem na ficção: o narrador-personagem Tom Zé**

Para uma abordagem iniciante do livro escrito por Tom Zé, relembremos que narrativa ficcional e relato biográfico ou memorialístico são gêneros que, como qualquer outro, passam longe de qualquer *pureza*. De inúmeras maneiras, vida e ficção se confundem: tanto no sentido do leitor ou espectador de ficção, que confiam a ela a credibilidade de um documento insuspeito, em que a questão da autoria do livro ou do filme quase não se percebe; quanto no sentido inverso, em que um relato biográfico aposta em certo realismo narrativo cujo efeito, pouco importa se intencional ou não, acaba em escamotear seu caráter ficcional e mesmo estético. Numa obra declaradamente biográfica como esta de Tom Zé, cuja capa o ilustra em um retrato de seu rosto emoldurado por flores vermelhas – o que desde aí já remete a um aspecto biográfico sempre noticiado em suas entrevistas e resenhas de que ele trabalha como jardineiro de seu prédio como forma de reprodução financeira; cuja contracapa cita uma frase que se torna, com esse grifo editorial, bastante significativa de seu relato, “Não era música, era vida”; e cujo interesse reside na leitura da *experiência* do artista – é evidente que *vida do indivíduo* e *vida do personagem-narrador* se confundam quase inseparavelmente para o leitor desavisado que procure, ali, indícios de verdade sobre a obra fonográfica de Tom Zé ou sobre a Tropicália, anunciada no título. É assim que muitos críticos de sua obra cancional leem seu livro instrumentalizando-o como fonte histórica e biográfica, sem verticalizá-la como narrativa ou ficção.

No entanto, em estudos literários, as questões da personagem na ficção podem vir a dar alguma luz para a questão do narrador-personagem em uma autobiografia. Anatol Rosenfeld, preocupado em definir didaticamente o que seja a tal da ficção, já frisou que apesar de todas as suas determinações descritivas e narrativas, ou seja, tudo o que se conta e se detalha em palavras, sempre haverá em ficção o que ele chamou de “zonas indeterminadas”, já que não há como definir e descrever absolutamente “tudo” em uma narrativa. Poderíamos brincar de teóricos literários e emular uma formulação: toda iluminação de cena tem algo de ilusionismo. Mas deixemos a caneta para Rosenfeld:

---

geração à volta de 1964. A sua matéria são as questões estético-políticas do ofício de pop star nas condições do Terceiro Mundo.” (SCHWARZ, 2012: pp. 52-53).




O curioso é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas (que também no filme são múltiplas). Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque tende a atualizar certos esquemas preparados; finalmente, porque costuma ‘ultrapassar’ o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele. (ROSENFELD, 2005, p. 34)

Tendo essa reflexão como ponto de partida, poderíamos pensar que as “zonas indeterminadas” de um relato autobiográfico ou biográfico são muito prontamente ultrapassadas, como diz Rosenfeld, e até preenchidas pelos esquemas previamente definidos pelo gênero literário, por informações e determinações da realidade empírica, que antecipam o leitor com relação ao narrador-personagem, jamais visto como tal, mas como uma pessoa, de carne e osso.

Digo, especificamente, “carne e osso”, pois na primeira parte da biografia de Tom Zé, em que o tema central é sua experiência de criança e adolescente com a música na sua cidade natal Irará (BA), ao final de alguns fragmentos, entre parênteses, nosso narrador sugere certo canibalismo do leitor, que enquanto descobre as primeiras páginas da narrativa, devora o autor. Entre parênteses, ainda, nos parecem uma rubrica teatral – algo que acontece *durante* o monólogo do livro. Cito algumas de suas frases: “Sai o cantador; a ama oferece guardanapos; limpando a boca, os devotos desta carta podem meter o dente no meu primeiro osso.” (2011: p. 18). Ao final do fragmento seguinte: “Mais guardanapos; os apóstolos limpam a boca” (*idem, ibid.*). E no seguinte: “A ama traz mais guardanapos e água numa bacia” (*idem*: p. 20). “Chegada ao tutano do primeiro osso; nova sessão de abluções; mais guardanapos.” (*idem*: p. 21). E algumas páginas depois: “Numa boa sombra, os amigos digerem meu osso para esperar a nova refeição” (*idem*: p. 25).

Apesar dessas metáforas antropofágicas serem extremamente analíticas, no sentido da quebra em partes, e apesar da linguagem ensaística do texto em si, existe sempre uma digestão da leitura que vai amalgamar esses ossos e essas partes de forma a entender os fragmentos de narrativas como “a vida e o percurso de Tom Zé, o experimentalista e renegado tropicalista”. Como dissemos, toda a edição também corrobora para essa leitura: além da foto de Tom e a frase na quarta capa, a diagramação, também, decidiu por não justificar os parágrafos, na aparência de um



texto digitado à máquina. Além do relato, textos de sua autoria que saíram em jornais nos últimos anos foram reunidos nesta publicação, juntamente a uma entrevista feita pelo editor, Arthur Nestrovski, e o professor Luiz Tatit – entrevista que, nos parece, procura dar uma interpretação final à discussão sobre o ostracismo do artista Tom Zé entre as décadas de 1970 e 1990<sup>7</sup>. Além disso, o imediato início do texto, fazendo menção à encomenda do livro feita pela editora, nos direciona prontamente ao início de um relato memorialístico em que Tom Zé é convidado, diz ele, reproduzindo mesmo o hipotético diálogo com o editor, a escrever trinta laudas sobre o Tropicalismo, “com total liberdade” (ZÉ, 2011: p. 15).

Faço essas considerações pois não é razoável dar de barato que esta seja claramente uma ficção e que os leitores que não a tomaram como tal se equivocaram. Não se trata mesmo de uma obviedade, dado o realismo pretendido por esta como pela maioria acachapante das biografias. Do ponto de vista do mercado editorial, a regra é clara: autobiografia. Vende mais, e deve ser apresentada de tal maneira. Para os fãs, que são convidados por Tom Zé a comprar seus produtos a cada fim de show, no *stand* administrado por (sua companheira, orientadora filosófica, empresária e funcionária?) Neusa, o livro está ao lado dos discos, e é consumido, ali, numa continuidade do consumo da performance do show. É com certeza compreensível que se pense no livro como um artigo do artista: tem a aparência de que completa o conhecimento sobre a figura-Tom-Zé e também temos a aparência de que conhecermos a figura também ajuda no conhecimento do livro.


No entanto, o que me parece digno de nota é a complicação de a recepção acadêmica – crítica? – aderir completamente a essa mesma visão de fã. Sem “suspeitar” em nenhum nível do narrador, sem fazer a análise da escrita – pensando em uma quebra pré-interpretativa –, sem também verticalizá-la enquanto fonte, alguns estudos acadêmicos têm se destacado em colar suas narrativas na de Tom Zé, tratando-a em total identidade em suas análises musicais.

Frente a tal complicação, parece-nos que uma certa injustiça historiográfica – real – com as narrativas dos tropicalistas menos célebres tem justificado – implicitamente –

---

7 Tom Zé, em entrevista à Folha Online anos depois da publicação do livro, no contexto de uma reedição, desaconselha que a entrevista seja lida antes de seu relato, defendendo que seu relato é curto e simples. A assertividade dessa recomendação chama a atenção. (Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/publifolha/320200-tropicalista-lenta-luta-reune-textos-e-letras-do-musico-e-compositor-tom-ze.shtml>)





essa grande aderência imediatista dos estudiosos de Tom Zé às narrativas deste cancionista. Com isso, queremos dizer: a desproporção historiográfica é clara. Com toda razão, críticos como Frederico Coelho (2002) têm apontado para o fato de que a historiografia deve olhar mais, no que diz respeito ao tropicalismo, às inúmeras fontes ainda inexploradas da Tropicália, que ficaram à sombra do gigantismo pop de Caetano Veloso. Enquanto estudos críticos, são de fato imprescindíveis que as discussões sobre Música Comercial Brasileira saiam da eterna ponte Chico-Caetano e que encontrem interesse em verticalizar outras e excelentes fontes.


No entanto, tomar uma narrativa como esta e como tantas outras de Tom Zé como verdade insuspeita, como cenário, como mero contexto (por vezes romântico) para as interpretações e aferições estéticas dos críticos sobre a obra de Tom Zé – que frequentemente interpretam suas músicas diretamente em determinação com a vida do iraraense, ou melhor, com os seus relatos sobre ela – parece uma confusão que a crítica literária poderia solucionar ou, de preferência, complicar exponencialmente. Afinal, se por alguma viravolta surpreendente e pós-apocalíptica no mundo acadêmico tudo vingar com exceção do cientificismo, também nós – do lado de cá da indústria cultural – poderíamos aderir à máxima utópica do “eu tô te explicando pra te confundir”...

## Referências

COELHO, Frederico Oliveira. “A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto” in *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: n.30, p. 129-146, 2002.

\_\_\_\_\_. “Nota editorial” in \_\_\_\_\_, COHN, S. (org.) *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

DINIZ, Julio. “Nem bossa nem fossa – os estudos de música popular em perspectiva” in OLINTO, H. K., SCHOLLHAMMER, K. E., SIMONI, M. *Literatura e Artes na Crítica Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.



GALVÃO, Walnice Nogueira. “A voga do biografismo nativo”. *Estudos Avançados*, v. 19, n. 55, p. 349-366, 2005.

ROSENFELD, Anatol. “A personagem de ficção” in CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SCHWARZ, Roberto. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*” in *Martinha vs. Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2011 (1ª reimp. Da 2ª ed. de 2009).

## A IDEOLOGIA DO HÍBRIDO

Tiago Leite Costa (PUC-RJ/FAMATH-RJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** É provável que, como querem muitos autores contemporâneos, a vida seja um fluxo de diferença e que não haja nada como identidades ou sujeitos bem determinados. É provável que nós e todas as manifestações culturais que nos rodeiam sejamos resultado de infinitos hibridismos a se perder de vista. Mas em que sentido esta constatação deve ser comemorada? Por quais razões a ausência real de unidades e identidades (supondo que exista tal coisa como “um modo como o mundo é”) deveria ser considerada um valor ético ou estético? Essas são algumas perguntas que pretendo discutir neste artigo.

**Palavras-chave:** teoria cultural; literatura contemporânea; ideologia; hibridismo

### Introdução

Existe um juízo dominante na teoria e prática artística contemporânea que diz respeito à ambiguidade entre realidade e signo. Há algumas décadas esta constatação era chamada de “crise da representação”. Hoje esse jargão caiu em desuso, assim como caiu em desuso o jargão pós-modernidade, que servia para distinguir o período em que “a crise da representação” foi deflagrada.


Independente dos jargões, hoje em dia é quase um senso comum a produção de teorias e práticas estéticas que buscam dar uma rasteira na lógica binária dos sujeitos cognoscentes e objetos cognoscíveis, que distinguia a obra da recepção; a ficção da realidade; o mental do sensorial etc. - todas divisões típicas da tradição representacionista.

Assim, uma das táticas mais comuns do que se reconhece como arte contemporânea é produzir obras sem objetos - só com performances, provocações, proposições, interações etc; justamente para provocar o curto-circuito da lógica tradicional do autor-obra-espectador. Outro expediente comum é o da hibridização de gêneros e técnicas em arranjos incidentais de som/vídeo, texto/arte-visual, *ready-mades*, e o que mais se imaginar.

No caso da literatura, a intertextualidade, a autoficção, a metaficção, a fragmentação, a hibridização dos gêneros têm sido recursos frequentes na busca de uma

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras (PUC-RJ). Professor de pós-graduação lato sensu (PUC-RJ) e professor adjunto (FAMATH-RJ) Contato: tiagoleite79@gmail.com.



dicção atualizada. Além disso, a literatura tem se deslocado com mais frequência do livro para outros suportes materiais e digitais.

Para efeito de provocação, vou me utilizar aqui das noções de “campo ampliado” e “processos híbridos”, como conceitos que, de certa forma, sintetizam as práticas que acabei de descrever.


Então, dentro do contexto atual de “campos ampliados” que estimulam “processos híbridos”, arte e a literatura contemporâneas têm sido bem sucedidas em criar dificuldades para a codificação dessas experiências pelos discursos normativos. A angústia do crítico conservador ao não conseguir dar nome para o que está sendo produzindo contrasta com a tranquilidade e a despreocupação de intelectuais e artistas que não estão interessados em definir se o que estão fazendo é novo, velho, original, brasileiro, poesia, romance, filosofia, se é político, pessoal etc. Sem dúvida, tal cenário múltiplo, híbrido e indefinido é enriquecedor para quem trabalha com o pensamento e com a invenção.

Contudo, existem determinados aspectos deste mesmo contexto que merecem uma discussão mais pontual. Gostaria de introduzir essa discussão a partir de uma pergunta:

De que modo noções como as de “campo ampliado” ou “processos híbridos” têm posicionado teoria e prática artística/literária no tabuleiro das disputas ideológicas? Isto é, como a teoria, a literatura e arte contemporânea lidam com a ideologia? Ou, mais precisamente, como lidam com os discursos que almejam hegemonia na descrição da realidade e na prescrição dos costumes?

### **Ideologia do híbrido**

Vejamus um exemplo específico para ilustrar o que eu estou falando. Ninguém nega que o sistema de produção e circulação de ideias tem se transformado dramaticamente nas últimas décadas. Então frequentemente a gente se espanta com o avanço da realidade virtual, as alterações protéticas do corpo, a nanotecnologia, a manipulação genética, a inteligência artificial etc. Tudo isso aponta para uma nova era do desenvolvimento humano que, nas últimas décadas, vem sendo descrita como uma era “biocibernética”, “pós-orgânica”, “pós-humana”, entre outros.



Porém, não custa perguntar: quando afinal fomos orgânicos, naturais etc.? O que caracteriza a espécie humana é justamente ser um animal desnaturalizado. Desde que começamos a nos comunicar por linguagem simbólica somos um animal pós-orgânico, dependente de todos os prolongamentos do corpo realizados pela técnica, pela escrita, pela representação e pelas maquinarias que estendem nossa vida física e psíquica ao meio em que vivemos, alterando o mundo e a nós mesmos.

O problema da revolução tecnológica, portanto, não é que ela esteja alterando nossa essência natural (que nunca existiu); mas que ela tem nos forçado a pensar sobre paradigmas diferentes daqueles que exerceram hegemonia até recentemente.


No nosso caso atual, entre outras coisas, estamos sendo obrigados a repensar os pressupostos da moderna filosofia do sujeito, tais como a noção de representação, de identidade, de autonomia etc.

Daí vem a nítida sensação de que a vida tem sido experimentada como um processo descentralizado, vertiginoso e híbrido. Essa percepção, que está intimamente ligada às transformações materiais do nosso tempo, tem levado teóricos e artistas a pensarem sobre como produzir novos modos de ação-afecção-cognição pela arte.

Contudo, se há um grande interesse em desvendar o que a tecnologia tem feito das certezas humanas, parece meio fora de moda se perguntar sobre o que as certezas humanas têm feito da tecnologia. Isto é, como os homens moldam a técnica de acordo com seus propósitos ideológicos. Só que ainda que esteja fora de moda pensar em ideologia, alienação, capitalismo etc.; nem sempre as coisas deixam de existir porque nós paramos falar delas.

É sempre difícil bater na tecla das relações entre arte, política e capitalismo sem soar nostálgico, defasado ou simplesmente chato. Porém, é precisamente na antiga e mal resolvida relação entre arte e mercado que a gente pode surpreender alguns mecanismos ideológicos desagradáveis.

Como a gente sabe, essa relação entre arte e mercado é muito antiga. Ela remonta às raízes do que a gente identifica como arte moderna. Talvez, inclusive, possa ser apontada como uma das causas para um fenômeno típico da arte moderna que é a liberdade temática. Em algum momento da modernidade surgiu a possibilidade de que tudo fosse representável: grandes e pequenos temas, acontecimentos históricos e fatos banais, grandes líderes e zés-ninguéns. Essa desregulação na hierarquia do regime de



visibilidade tradicional é uma das características fundamentais do que a gente entende como arte moderna. Rancière tem uma frase interessante sobre isso, na qual fala que: “O culto da arte nasce com a afirmação do esplendor do anonimato” (Rancière, 2010, p.105).

Este é um ponto relevante para a discussão que estou sugerindo, pelo seguinte: é um tanto evidente que a internet (e as novas tecnologias digitais) tem realizado um novo ajuste, uma nova regulação no regime de visibilidade social e cultural. Hoje, de certa forma, tudo e todos são visíveis a toda hora. O que me pergunto é se essa nova regulação representa uma valorização do anonimato ou a aniquilação da ideia de anonimato pela instauração de um novo paradigma de visibilidade totalizante e espetacularizado?

Me pergunto também se, ao lado das revoluções “pós-humanas”, “pós-autônomas”, “pós-orgânicas” que a nova cultura digital parece engendrar, não existiria uma revolução mais precariamente humana relacionada a um desejo onipresente de reconhecimento e participação no que, até então, era a restrita festa das celebridades? Como se agora, depois da revolução digital, a festa fosse realizada num salão cada vez mais amplo e imaterial (em geral de fundo azul bebê), de maneira que todos possam se sentir interagindo com suas supostas diferenças.

Lanço essas perguntas por que, muitas vezes, parece que nós estudiosos da cultura não nos atentamos que a mudança nos valores e costumes produzida pela teoria e arte contemporânea parece extremamente módica frente à obsessão por reconhecimento narcísico e visibilidade identitária em todas as variadas dicções do discurso cultural (inclusive da vanguarda).

Assim penso que é importante nos questionarmos de que modo os “campos ampliados” e “processos híbridos” da teoria e da arte contemporânea corroboram ou rompem com a velha lógica do fetichismo da mercadoria, agora incorporada na dinâmica da cultura virtual?

É sempre possível objetar que a tecnologia digital e a internet democratizaram a dinâmica de produção e circulação. Mas isso é apenas meia verdade, já que seria preciso esquecer que google, youtube, facebook etc. são monopólios, que como outros ao longo história capitalista lucram com o trabalho de multidões, em nome do suposto benefício civilizatório de todos.

## Conclusão

Ao menos desde a publicação de "A condição pós-moderna" de Jean-François Lyotard, em 1978, circula no meio das artes e das ciências humanas a crença de que vivemos num período de superação do pensamento e da cultura moderna. Por inúmeras frentes discursivas é comum nos depararmos com a exortação de eventos que deveriam catapultar o parálico sujeito cartesiano num mundo de cognições imediatas, identidades híbridas e tempos fragmentados, no qual, atentos aos movimentos micro-políticos, finalmente iríamos experimentar o presente nas suas intensidades afetivas.

Entretanto, apesar do tom libertário, as teorias contemporâneas podem se mostrar tão exclusivistas quanto o discurso que pretendem superar. Isso fica claro quando frequentemente alinham de um lado do muro uma série de termos como "diferença", "potência" e "pluralidade" e amontoam de modo pejorativo tudo que representa sua antítese, isto é, "identidade", "razão" e "universalidade".

A evolução do capitalismo forçou sua expansão a novas clientelas. Para comportá-las, foi necessário romper com as justificativas universalistas que buscavam dar uma aparência racional a sua dominação. Um dos erros mais crassos da teoria contemporânea é esquecer que, há muitas décadas, a exaltação do híbrido, do plural e do transgressivo são como oxigênio para o capitalismo.

Resumindo, arte e teoria estética procuraram corajosamente reinventar novas metáforas para fugir ao controle asfíxiante do racionalismo burocrático e da metafísica travestida de crítica. Com esse intuito, desmontaram o sujeito, as identidades e a linearidade histórica. Apostaram em uma relação imediata entre cognição e afecção.

Contudo, por alguma razão, a sensação é de que nos últimos anos a teoria cultural gira em círculo atacando a verdade, a razão, a história e a autonomia do indivíduo como quem bate em bêbado. Mas, como diz Terry Eagleton, "ninguém em Wall Street acredita em verdade absoluta e em fundamentos inquestionáveis" (Eagleton, 1998, p.54). Além disso, há muitas décadas, marqueteiros em todo mundo sabem que somos sujeitos desejantes e descentrados. Só que eles usam isso para nos convencer a adotar este ou aquele hábito, vocabulário, identidade ou, em uma palavra mais atual, para definirmos nosso perfil.

Concluo com outra citação de Terry Eagleton:

Com o modernismo, o halo de divindade dá lugar à aura do estético, que por sua vez vem a ser dissipada pela arte tecnológica do pós-modernismo. A única aura que permanece é a da mercadoria ou celebridade, fenômenos nem sempre fáceis de distinguir. Se o romantismo tenta substituir Deus pelo sujeito insondável, infinito e todo poderoso, como sustenta Carl Smith em seu *Romantismo Político*, o pós-modernismo, no dizer de Perry Anderson, representa um “subjativismo sem sujeito”. Se Deus está morto, o próprio Homem, que chegou a sonhar em calçar seus sapatos, também está chegando ao fim. Não resta muita coisa a desaparecer. (Eagleton, 2016, p.176)

No momento em que abre mão de sua autonomia - mesmo que uma autonomia precariamente definida -, a arte renuncia ao poder de deliberar sobre sua especificidade e, com isso, traçar suas diferenças em relação ao discurso e as práticas ideológicas hegemônicas. Sem o frágil limiar da autonomia, o artista corre o risco de se diluir na irrelevância das imagens e dos discursos reificantes, nos quais todos têm direito a ter voz, contanto que devidamente domesticada.

O que parece difícil para muitos artistas e intelectuais contemporâneos aceitarem é que existem conquistas, tradições, normas, progressos que são simplesmente a base para realizarmos e julgarmos o valor de nossas ideias e ações, inclusive em arte. Nem tudo que é criador e livre precisa pagar um tributo irrestrito ao futuro.

### Referências bibliográficas


EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: J. Zahar, c1993.

\_\_\_\_\_ *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, c1998.

\_\_\_\_\_ *A morte de deus na cultura*. Rio de Janeiro: Record: 2016.

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. In: *Cultura e barbárie* (revista digital). Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. 2007. Acesso 7/2017.





MERQUIOR, José Guilherme. *Critica (1964-1989)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: É Realizações, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *Chronicles of consensual times*. London; New York: Continuum, 2010.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paullus, 2010.

\_\_\_\_\_. *Por que o pós-humano?* REVISTA USP, São Paulo, n.74, p. 126-137, junho/agosto 2007. Disponível em:  
<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13607/15425>  
Acesso: 7/2017

## CEP 20.000: O DIREITO À EXISTÊNCIA LITERÁRIA PARA ALÉM DO LIVRO

Vitor Grabowski de Paiva (PUC-Rio)<sup>1</sup>

**Resumo:** À partir da ideia de “existência literária” e do “direito de pensar em verso ou prosa” sugerido por Antonin Artaud em suas correspondências, o presente artigo explora as especificidades do evento carioca de experimentação artística CEP 20.000 na sua relação com a publicação, a poesia falada, a cidade, os artistas envolvidos, o mercado, e os ecos que reverberam de tal evento e grupo desde sua fundação, em 1990, até hoje, através da perspectiva de artistas ligados ao evento, e também de outros artistas que ampliam e questionam as noções de existência literária.

**Palavras-chave:** Poesia; coletivos; existência; publicação

Em uma missiva com não mais do que sete linhas, o editor Jacques Rivière, em 01 de maio de 1923, respondeu à carta que havia recebido, contendo alguns originais e um pedido de avaliação: “Sinto não poder publicar seus poemas na *Nouvelle Revue Française*, mas fiquei muito interessado em conhecer o autor desses poemas. Se puder passar na revista uma sexta-feira, entre quatro e seis horas, ficarei feliz em vê-lo.” (RIVIÈRE, 2017, p.22) e muito cordialmente, se despediu. A questão, porém, não era essa – ou não somente essa. E na carte seguinte o interlocutor, o dramaturgo, poeta, ensaísta, ator e diretor de teatro Antonin Artaud, fez questão de esclarecer o equívoco.

A questão para a qual gostaria de uma resposta é a seguinte: você pensa que é menos autenticamente literário e que possui um poder menor de ação um poema defeituoso, porém, semeado de forte beleza do que um poema perfeito, mas que não possua nenhuma grande ressonância interior? (ARTAUD, 2017, p. 23)

E mais:

Admito que uma revista como a *Nouvelle Revue Française* exija certo nível formal e uma grande pureza de material, mas em deixando isso de lado, teria a substância de meu pensamento se tornado tão confusa e sua beleza geral tornada tão pouco ativa pelas impurezas e as indecisões que a semeiam que tal substância tenha acabado por não existir LITERARIAMENTE? É todo o problema do meu pensamento que está em jogo. Não se trata de nada menos senão que de saber se tenho ou não o direito de continuar a pensar, em verso ou em prosa (ARTAUD, 2017, p. 23)

A associação entre existência – ou o direito de existir literariamente, de pensar em

---

<sup>1</sup> Graduado em Comunicação Social (PUC-Rio), Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Contato: vitorgpaiva@gmail.com

verso ou prosa – e a publicação parece tão evidente quanto misteriosa, especialmente considerando que quase a totalidade absoluta dos escritores, dos poetas – dos artistas – criam exclusivamente para si, sem conseguirem nem muitas vezes quererem superar os limites dos próprios cadernos, quartos ou talvez de alguns de seus pares, amigos e familiares. Podemos, é claro, usar a publicação não tanto como crivo qualitativo, feito Jacques Rivière, o editor, tentou fazer com Artaud, mas sim como um meio de tornar possível a participação no jogo, independentemente de qualquer êxito. E, de certa forma, isso é verdade: seja qual for a qualidade ou a recepção, publicar é uma maneira de oficialmente participar do grande jogo crítico e comercial da literatura. Mas não estaríamos, com isso, fazendo a mesma coisa contra qual Artaud se levantou, em sua réplica?

Se, em meados de 1999, eu soubesse que um dia Antonin Artaud havia cometido tal pergunta, teria me lembrado dela imediatamente, postado diante da porta do Espaço Cultural Sérgio Porto, à espera de resposta, na primeira vez que fui ao CEP. Mas eu não sabia – mal sabia de qualquer coisa. Talvez tenha assim de fato me sentido: como alguém que não sabia de nada.

Tentar transformar o CEP 20.000 em um delimitado objeto de estudo é quase que necessariamente um gesto injusto e vão, uma meia verdade restrita ao resultado parcial de um cálculo exponencial que jamais encontrará sua fronteira, seu sinal de equivalência, seu resultado. Fundado em 1990 pelos poetas Guilherme Zarvos e Chacal, o CEP 20.000 (Centro de experimentação poética) tornou-se não só um dos mais frequentados palcos de experimentação artística (com especial enfoque na poesia falada, mas aberto a todo tipo de apresentação, como a música, a performance, o teatro, o cinema) da Zona Sul do Rio de Janeiro, como também um espaço de questionamento da própria fronteira entre público e palco, entre a crítica e a vivência.

Evitando o uso de clichês como caldeirão cultural, hibridismo, mistura de linguagens – que, não por acaso, eram palavra de ordem dentro do jornalismo cultural e da crítica no início dos anos 1990 – mais do que a pluralidade ou a mistura, parece haver um exercício de apagamento de fronteiras em diversas relações não só entre a plateia e o palco, mas também entre a teoria e a prática, a assepsia do produto cultural e a potente impureza do experimento inacabado – e, mais especialmente no campo da poesia, entre a publicação e a fala – que, essas sim, podem ser justo objeto de estudo quando se fala do CEP.

O CEP nasceu do evento Terça Poéticas, organizado por Guilherme Zarvos em junho de 1990 na Faculdade da Cidade. Essa matriz do CEP, contudo, ainda se fiava em certa finalidade crítica de natureza acadêmica. O Terças Poéticas unia, citando o próprio idealizador do evento, Guilherme Zarvos, “a garotada a notáveis de outras gerações, como Gerardo Mello Mourão, Silviano Santiago, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, Antônio Houaiss, Heloisa Buarque de Holanda e Chacal” (ZARVOS, 2000, p. 11)

Na ressaca da derrota de Brizola para presidência, campanha na qual trabalhou, Zarvos encontrou, às portas do Baixo Gávea, “uma rapaziada muito especial”, com a qual se integrara. “Eram poetas jovens ou grupos de rock n’ roll falando as suas letras como se fossem poemas. Eu ia juntando uma garotada que eu conhecia do Baixo Gávea. E assustava as pessoas perguntando: ‘Você é poeta?’” (ZARVOS, 2000, p.11) Foi essa rapaziada – significada especialmente pelos integrantes do grupo performático, poético e musical Boato – que Zarvos desejou reunir com os “notáveis de outra geração” para pensar a poesia, a produção cultural carioca e a própria cidade no Terças Poéticas. Ao fim de cada dia, depois das falas dos poetas e professores convidados, uma apresentação artística encerrava a noite.

O último dos ciclos do Terças Poéticas reuniu Chacal, Heloisa Buarque e a banda Boato. Dentre eles, principalmente a partir de um desejo do Chacal, se evidenciou a vontade de prosseguir com o projeto, mas em outros moldes, sem depender dos grandes nomes e das palestras como mote, à noite, em uma subversão festiva, uma vitória performática sobre o propósito acadêmico que também havia no evento. O Terças Poéticas se encerrou em junho de 1990, e em agosto aconteceu a primeira edição do CEP.

Um primeiro e interessante deslocamento dialoga com a ideia de ausência ou ineficácia de roteiros dentro do evento, no hiato entre informalidade e precariedade – especialmente naquilo que hierarquizaria tal relação, enxergando supostamente certa superioridade qualitativa no uso da informalidade como elemento de estilo, em detrimento de certa incapacidade, fragilidade, ausência de qualidade ou mesmo condições de apresentação sugerida pelo termo “precário”.

Os dois termos, informalidade e precariedade, viriam a se encontrar dentro do CEP, como potências. A informalidade substituiu o rito acadêmico que antes se cumpria no Terças Poéticas. No lugar, a experiência momentânea de “juntar, ter solidariedade com os pregadores das praças livres” (ZARVOS, 2005, p. 46) e viver a fruição e a

exposição das experiências emocionais e artísticas de indivíduos em meio a um coletivo, sem ambições maiores do que a sentimentalidade provocada pela exposição e pela absorção de tais poéticas, de tais experiências artísticas, na forma que fossem.

E não se trata da substituição da formalidade acadêmica por outra formalidade, ligada ao *showbusiness* e ao compromisso comercial ou a busca do sucesso, por exemplo. O CEP, afinal, não paga cachê aos artistas que lá se apresentam, não arrecada qualquer quantia considerável em venda de ingressos, nem nunca reuniu multidões – trata-se, portanto, de um mal negócio. O mesmo sentido de pertencimento, de encontro, de espelhamento e diferenciação que move o processo de construção de identidades, que moveu a origem do encontro entre Zarvos e a garotada, que o moveu a reunir essa garotada com os notáveis, permanece sendo, até hoje, a mais forte moeda de troca oferecida ao artista que por lá se apresente.

O termo “precário” se encontra aqui diretamente com o sentido experimental que o evento traz no título, e que se refere ao que pode haver de inacabado, em processo, ao que ainda é escasso e principalmente insuficiente em uma obra apresentado no CEP, se posto à prova dos parâmetros mercadológicos dos quais o CEP, seja por vocação ou por uma saudável incompetência, sempre desviou. Tal “insuficiência” necessariamente menos polida, mais bruta e crua, parece oferecer calor, como que certa intimidade - que compõe perfeitamente o sentido de “encontro” citado –, permitindo assim que jovens, com pouco dinheiro, nenhuma experiência, pouca ou nenhuma preparação, possam levar ao palco um arremedo de obra ou mesmo uma peça impecável para apresentá-la ao público do evento.

Chegar ao CEP no final dos anos 1990, e principalmente atravessar na plateia as comemorações de dez anos do evento foi um privilégio inesperado pois, ao longo do ano 2000, o CEP, ainda produzido por Michel Melamed, promoveu um encontro similar ao que o Terças Poéticas realizara dez anos antes. No caso, porém, a nova geração, a garotada se encontrava não com os notáveis do cânone literário, mas sim com os notáveis do próprio CEP. Numa série de comemorações especiais, os nomes mais proeminentes da história do evento se apresentaram, ao longo das edições daquele ano, dividindo o palco com novos artistas que chegavam.

Rapidamente ficava claro que o CEP se impunha como uma espécie de ecossistema autossustentável e autônomo. Fora da grande mídia e sem qualquer relação especial com o mercado editorial, o CEP construiu suas próprias referências, suas próprias tradições, sua própria mitologia. Assim, o impacto de abandonar as referências

canônicas e passar a dialogar não só de forma horizontal com artistas próximos, em atividade e abertos à troca, como de realizar tal diálogo através do calor da experiência da fala e da presença – do poema falado, vivo, à sua frente, e não do peso e da distância da página atada à história oficial – esse impacto servia (e quero crer que ainda serve) como o sustentáculo principal, o oxigênio que alimenta esse ecossistema ao longo dessas quase três décadas, e que permite que uma quarta ou quinta geração hoje se dirija ao Sérgio Porto uma vez por mês a fim de começar e recomeçar essa polinização literária horizontal e direta entre pares.

“A poesia falada te dá um retorno muito imediato, como se aquilo fosse o livro. E talvez seja mesmo um livro. O CEP é um grande livro ao vivo, o livro vivo do CEP” (MOSÉ, 2006) diz a poeta e filósofa Viviane Mosé, também personagem da história do evento, no filme *CEP 20.000 – Centro de Experimentação Poética*, de Daniel Zarvos. A soma de um bom teatro em um endereço central da Zona Sul do Rio de Janeiro, com nomes fortes tocando o projeto, uma curadoria suficientemente livre para tornar o palco um espaço aberto, tão democrático quanto possível, diverso e, ao mesmo tempo, um tanto criteriosa para reunir nomes que elevassem a experiência a ir além do aspecto festivo (trazendo assim tanto o público interessado no entretenimento quanto na qualidade), em um momento tão conturbado política e economicamente quanto os anos 1990 parece ter conferido ao CEP certa pungência, certa efervescência (evitando a todo custo o uso da palavra “aura”) que até hoje ressoa, e fez do lugar uma experiência particular, um tanto original e rica para um artista – em qualquer nível de reconhecimento ou idade – que queira experimentar em áreas arriscadas de seu trabalho. Vivenciar o contato direto com um público ao mesmo tempo generoso e inclemente, pois a pungência do CEP se estabelece quase que à total revelia dos nomes que subirão ao palco em seu dia, muito mais pelo sentido do encontro, do coletivo e do contato com artistas em experimento, do que pela fruição tradicional de uma obra acabada e adequada em um palco. O CEP não precisa de ninguém especificamente para acontecer.

“Pra mim são duas coisas muito diferentes, uma coisa é escrever o livro, e outra coisa é falar os poemas. Acho que falar os poemas no palco pode se bastar, nesse movimento, nesse formato” (MOSÉ, 2006), diz Viviane Mosé, também no filme. O pouco legado documentado e publicado da história e da produção oriunda do CEP 20.000 se desdobra talvez justamente do sentido quase literal da tal “existência literária” que o CEP parece conceder: ali é possível experimentar, produzir, sem precisar se submeter ao rolo compressor da indústria cultural e seus vícios. É evidente que o CEP

também possui seus vícios, também reproduz diversos maneirismos dessa mesma indústria, mas a ausência do dinheiro como causa ou consequência, junto da anarquia que rege sua condução (e que derruba qualquer pretensão maior de poder ali dentro) permite ao menos que o poeta, o cantor, o performer estejam dentro dessa estrutura autossuficiente com mais liberdade, e possam simplesmente jogar o jogo literário ou artístico daquele lugar diante daquele público – possam fazer parte de um acontecimento, de uma história, e colocar em prática suas invenções literárias como tais – longe das exigências do mercado, dos mediadores ou da mídia.

Também no filme de Daniel Zarvos, o editor Sérgio Cohn comenta certa particularidade a respeito das primeiras gerações de poetas do CEP:

Dá pra se falar em uma ‘geração CEP 20.000’ que infelizmente ficou tardia em publicação, acabou não publicando quando devia. Eu até hoje fico triste porque o Guilherme Levi, o Michel Melamed, o Pedro Rocha, o Ericson, mesmo a Viviane Mosé, que publicou na época, mas não junto, seria muito interessante ter visto eles terem publicado livros em 1994. Seria muito curioso se tivessem feito isso, pois estariam fazendo uma obra diferente do normal na literatura da época (COHN, 2006).

O poeta Pedro Rocha confirma o diagnóstico de Sérgio, deslocando-o, porém, para a posição de uma decisão – uma escolha circunstancial, um sintoma de época e, na mesma medida, uma virtude original: “Passei a escrever para falar no CEP” (ROCHA, 2006). Esse gesto efetivamente pariu uma centena de escritores, que começaram a escrever para participar do evento, e posteriormente passaram a realmente “existir literariamente”, mesmo que somente ali dentro.

O CEP 20.000 de fato, na perspectiva da incontável quantidade de artistas que já passou pelo seu palco nesses 27 anos, produziu pouquíssima documentação de sua história – até mesmo os poetas ligados ao evento mantiveram-se mais alinhados à conduta sugerida por Pedro, de escrever para falar, tornando assim boa parte de seu legado algo tão efêmero quanto uma sensação circunscrita em um lugar e tempo, em corpos. Da mesma forma, o interesse da mídia sobre o evento – e, francamente, do evento pela mídia – foi quase irrelevante, e a mesma relação se estabeleceu, até os últimos anos ao menos, com a academia. Resta, assim, somente o próprio evento como esse ecossistema *outro* – literário, artístico, experimental, experiencial – um tanto precário mas, à sua maneira, autossustentável. A sobrevivência do CEP parece ainda ser sua maior herança.

Tal dinâmica parece se suceder à revelia da própria vontade de seus criadores (Zarvos e Chacal, afinal, são raros casos de poetas ligados ao CEP que sempre publicaram), como uma idiossincrasia que o CEP enquanto organismo talvez imponha. “A poesia oral precede a poesia escrita. Mas desde os anos 1990 eu sempre acreditei que todo poeta que ficasse mais tempo por lá [*pelo CEP*] deveria escrever, deveria publicar. Porque o livro, esse objeto, passa de mão em mão, segue, continua” (ZARVOS, 2006), diz Zarvos no filme.

A “existência” a que se refere Artaud parece abarcar um campo extenso de possibilidades para o termo, em que as diferentes leituras podem se complementar sem se excluir. “Existir” pode sugerir simplesmente a decisão de ser um escritor, ou o reconhecimento da crítica e de seus pares, o auto reconhecimento de si como um escritor, o exercício de uma singularidade enquanto pensamento em prosa e verso, mas também aspectos mais mundanos, como sobreviver financeiramente através da escrita, ou mesmo simplesmente continuar, enquanto escritor, a estar vivo – além, é claro (em especial no caso de Artaud) o direito de não ser doente, de tomar saúde de sua “assustadora doença do espírito” e transforma-la em força literária.

Vale, porém, reiterar que Artaud em momento algum rejeita tais estruturas (crítica, revista, classe, editor), pelo contrário: ele segue negociando e querendo participar, parecendo ambicionar certo êxito camicase, como alguém que pretende explodir as estruturas estando *dentro* delas – e esse pode ser visto como certo sentido universal (ou ao menos mais amplo) da pergunta ao longo do tempo. Tal “existência” se afirma com uma oposição crítica e até sentimental ao *establishment* e aos modos do mercado editorial, mas a ser realizada de perto, de dentro. Tendo o direito.

O livro pode possuir certo sentido conservador, como símbolo de status e poder, na admissão de uma hierarquia cultural que justamente se sente à vontade para dizer a quem é concedido ou não o direito de existir. Paradoxalmente, porém, há no livro uma força libertadora essencial, que permite, na mesma medida, a existência para autores a quem justamente não é naturalmente oferecida tal permissão de existência, a fim de que possam existir. O paradoxo vai além: o livro permite e permitiu que autoras como Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus *existam*, ainda que seja justo suas obras publicadas o estopim para que tal existência seja posta em questão, seja rejeitada – para que a resposta seja “não”.

Falar de tal lógica é, evidentemente, falar de qualquer relação social, cultural e econômica no Brasil. A pergunta de Artaud não parece levantada para que seja de fato



respondida - parece operar mais como um expositor desses horríveis vícios de classe, dentro da esfera da literatura, como metáfora direta para a existência propriamente; parece só ser possível responde-la, e revelar sua função, quando a resposta é “não”. Não há “sim” que dê conta.

Abrir mão do lugar simbólico da publicação e seus tantos vícios como protagonista da experiência da escrita, em favor da força efetiva (mesmo que efêmera) da experiência vivida em um instante, como um lugar possível de criação e construção literária (como se a literatura pudesse também se dar em um gesto corporal, como é peculiar às milhares de tradições orais que também formaram cada história da literatura, as quais Zarvos se refere em sua fala) talvez seja a maneira que o CEP 20.000 ainda encontra, um tanto intuitivamente, para tentar responder à pergunta de Artaud.

“Ninguém vai ao CEP 20.000 por obrigação. O fato do CEP 20.000 não pagar cachês o coloca na contramão do *showbusiness*. A poesia praticamente toda está na contramão do *showbusiness*” (PAES, 2006), afirma o poeta Tavinho Paes. A precariedade financeira, a inadequação mercadológica, talvez um dia acabem com o CEP, mas não não sem antes, porém, se afirmarem em paradoxo como uma possibilidade de resposta à questão levantada por Artaud, 94 anos atrás.

### **Referências bibliográficas**

- ARTAUD, Antonin, KIFFER, Ana (Org.). *A Perda de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017
- CHACAL. *Uma História à margem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- ZARVOS, Guilherme. *Branco sobre branco*: Centro de Experimentação Poética 20.000: Centro de experimentação Pensamento: Uma possível rota. Rio de Janeiro: NONOAR, 2009
- \_\_\_\_\_ (Org.) *CEP 20.000 – Inventário 1990-2000*. Edição independente patrocinada pela Secretaria Municipal de Cultura, RIOARTE, Prefeitura do Rio, 2000.
- \_\_\_\_\_ (Org.) *Cepensamento 20000* (número 1). Rio de Janeiro: Azogue editorial e CEP 20000, 2005.

### **Referências cinematográficas**

*CEP 20.000* (Centro de Experimentação Poética do Rio de Janeiro). Direção: Daniel Zarvos, 2006. Independente. 1 DVD (60 min).

## RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA ISRAELENSE NA FICÇÃO DE AMÓS OZ

Fernanda dos Santos Silveira Moreira<sup>1</sup>

**Resumo:** No presente trabalho apresenta-se uma análise comparativa inicial entre dois romances do escritor israelense Amós Oz: *Meu Michel*, de 1968, e *Judas*, de 2014. Em ambos os romances são problematizadas questões relativas aos primeiros anos após a criação do Estado de Israel e suas novas demandas, bem como questões de cunho político-social características da sociedade israelense. Pontua-se também alguns aspectos relativos a como a distância temporal entre as duas publicações e todos os eventos históricos entre elas podem contribuir para uma modificação na relação que se estabelece com o passado e suas (re)configurações na literatura.

**Palavras-chave:** Literatura israelense; História; Amós Oz.

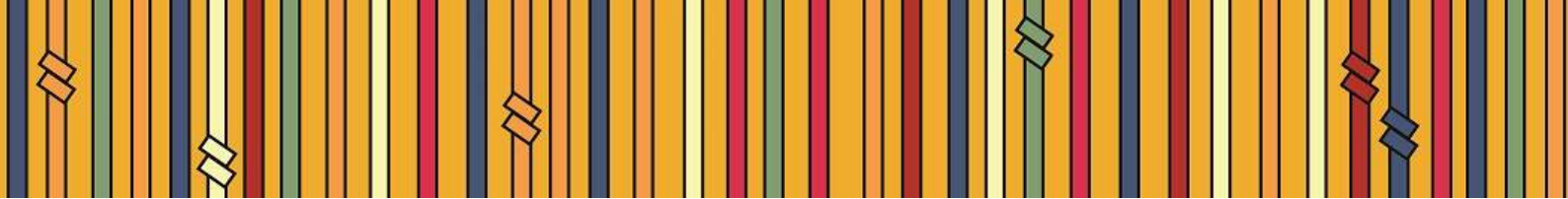
Um dos grandes nomes da literatura israelense contemporânea, Amós Oz começou sua carreira literária no início da década de 1960 e, desde então, publicou uma vasta obra que inclui conhecidos romances, como *A caixa preta*, de 1987, e *Pantera no Porão*, de 1995, traduzidos para vários idiomas, assim como muitos artigos e ensaios. Amós Oz é também conhecido por sua militância a favor da existência de dois Estados, Israel e Palestina, evidenciando-se no cenário internacional como um importante intelectual e crítico.

Em sua obra de ficção, Oz retorna a importantes períodos da história do Estado de Israel, em particular aos anos que circundam a criação do Estado, em 1948<sup>2</sup>. Em seu mais recente romance, *Judas*, de 2014, Oz retoma a Jerusalém do final da década de 1950, mais especificamente o inverno de 1959/1960, momento de desapontamentos ideológicos e de muitas demandas relativas à organização de um Estado com pouco mais de dez anos e tão singular quanto Israel. Segundo Arnold Band, em *Sombreamento da “crise de identidade” israelense na literatura hebraica dos anos 60*, a década de 1950 foi marcada pela “meditação chocante sobre as falhas do Estado em concretizar os sonhos de seus

---

<sup>1</sup> Bacharel em Letras Português-Hebraico pela UFRJ e Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ.

<sup>2</sup> No curso de extensão “Panorama da Literatura Israelense: dos anos 1980 a antontem”, realizado em 2015 na Faculdade de Letras da UFRJ, o Prof. Dr. Leopoldo O. C. de Oliveira caracterizou variadas obras de Oz como romances de revisão de década.



fundadores” (BAND, 1998, p 165)<sup>3</sup>, o que se pode observar refletido nas obras literárias publicadas então.

Outros romances de Oz são também ambientados no mesmo período da narrativa de *Judas*, dentre os quais estão *Meu Michel*, de 1968, *Uma certa paz*, de 1982, e *Entre amigos*, de 2012. Embora seu foco esteja, sobretudo, em personagens comuns que se relacionam de diferentes maneiras com o desenrolar da história, os grandes eventos políticos das últimas décadas em Israel são problematizados nestas narrativas, a partir de várias perspectivas individuais que se desvelam a partir de cenas da vida cotidiana, em meio aos desdobramentos dos conflitos pessoais dos personagens.

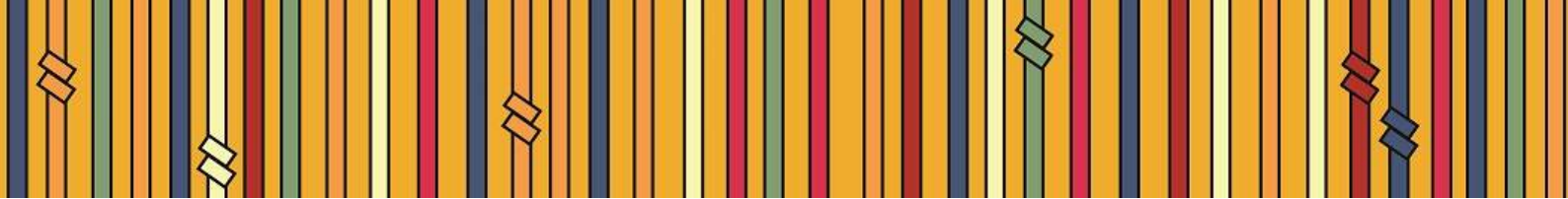
Em recente visita ao Brasil, no lançamento do livro de ensaios *Mais de uma luz*, 2017, Oz reforçou o fato de que, quando deseja posicionar-se ou expressar seus pensamentos “sobre o Estado de Israel, sobre o Estado do povo judeu”, sobre sua “concepção do judaísmo como cultura, não só como religião, não só como uma nacionalidade”, ou, ainda, a respeito de suas “opiniões sobre fanatismo e tolerância”<sup>4</sup> ele escreve artigos e ensaios, destacando que, em seus romances, como já pontuado em outros pronunciamentos, sua intenção é narrar histórias, atizar a curiosidade em relação ao outro, motivar novos pensamentos que culminem com uma maior empatia entre os seres. Entretanto, alguns aspectos dos conteúdos referentes aos seus posicionamentos, enquanto um intelectual israelense, e os diversos e inflamados debates sobre o Estado de Israel, podem ser também observados em sua obra de ficção ao longo de seus mais de cinquenta anos como escritor.

Na literatura, as narrativas da história podem ser reconfiguradas, realçando aspectos por vezes ignorados ou sequer imaginados. É o que propõe Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (1985), no qual afirma que “uma das funções da ficção, misturada à história, é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas no passado histórico” (RICOUER, 1985/1997, p. 331), detectando e explorando “algumas significações temporais que a vivência cotidiana nivela e oblitera” (RICOUER, 1985/1997, p. 329). Para Ricoeur, o que se tem é um *quase-passado* que vai detectando aquilo que poderia ter

---

<sup>3</sup> Este artigo encontra-se traduzido nos *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica* n°1, de 1998. O título original em inglês é *Adumbrations of the Israeli “Identity Crisis” in Hebrew Literature of the 1960’s*. O artigo foi traduzido por Eliana Rosa Langer com revisão de Nancy Rozenchan.

<sup>4</sup> Este pronunciamento/entrevista foi feito em 24 de junho de 2017 em São Paulo, em evento organizado pela Companhia das Letras. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QSIII34WGek>>. Acesso em 24 de julho de 2017 às 14:42.



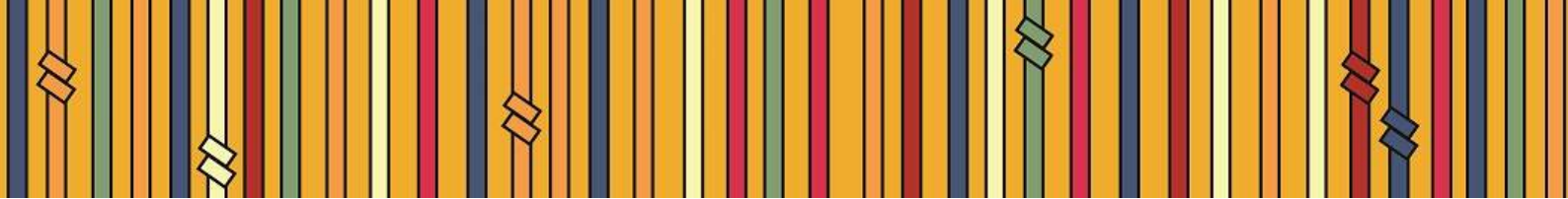
acontecido. Desse modo, o retorno às primeiras décadas do Estado na obra de Oz abre um leque de possibilidades de apreensões de um passado próximo, repleto de nuances e de problematizações cujo debate é ainda vigente, profícuo e necessário.

Neste trabalho, foram delineadas algumas relações entre dois romances de Amós Oz que recriam a Jerusalém da década de 1950, a fim de compreender de que forma se aproximam e se distanciam as caracterizações deste mesmo período histórico, uma vez que é um momento frequente na obra do escritor. Os romances escolhidos foram *Meu Michel* e *Judas*. Os mais de quarenta anos que separam as publicações desses dois romances foram marcados por importantes transformações sociais e políticas que moldaram a situação atual do estado de Israel e que podem interferir na apropriação da narrativa que se faz do passado.

*Meu Michel* é um dentre os grandes romances de Oz. Segundo Berta Waldman, em *Linhas de força: escritos sobre literatura hebraica* (2004) “nele já se encontram as contradições que serão um *leit motif* da obra posterior de Amós Oz. Encontra-se ainda o forte pendor ideológico e político entretecido com a literatura distendida entre a teoria e a experiência” (WALDMAN, 2004, p. 63). Nele, a narradora é também a personagem principal, Hana Gonen, uma mulher de trinta anos que decide registrar os acontecimentos de sua vida, motivada pelo medo da morte, e, sobretudo, pelo medo do esquecimento. Seu cotidiano desiludido de mãe e esposa ao longo da década de 1950 torna-se insuportável e faz com que ela se deixe embriagar por uma realidade outra, entre sonhos e devaneios, marcados pelo exercício de poder, pela degradação, pela sexualidade combinada à violência, aparentemente tão diferentes de sua vida pacata.

Em seus registros, misturam-se suas repetitivas atividades diárias a lembranças mais antigas, anteriores à criação do Estado, quando era ainda uma menina e possuía algumas esperanças e estava envolta pelos ideais da geração anterior a sua. Seu quadro psicológico vai se agravando ao longo da narrativa, tornando-a cada vez menos presente nas situações cotidianas, embora a personagem trace descrições ricas em detalhes da melancólica Jerusalém dividida em duas que observa e que a atemoriza.

O leitor encontra algumas caracterizações do contexto no qual se passa a narrativa a partir das falas de outros personagens, como a diferença entre as gerações, a valorização da carreira intelectual, os resquícios da guerra de Independência, algumas questões políticas envolvendo nomes como Dov Yossef, Ben Gurion ou Golda Meir, dentre outros.



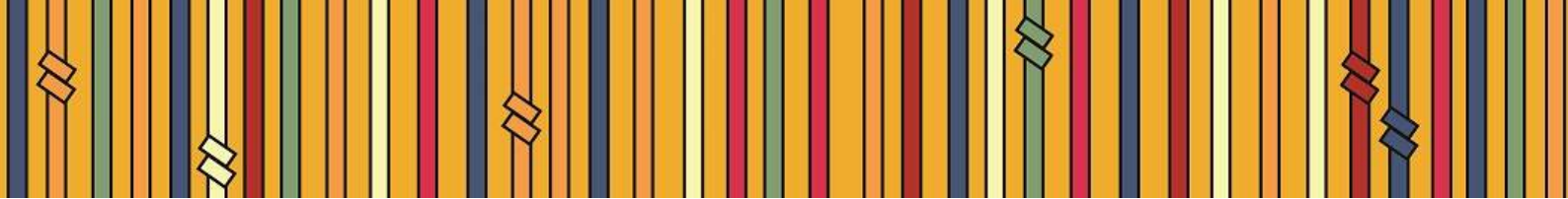
A certa altura da narrativa, um dos senhores com que Hana convive, afirma sobre a Guerra de Suez, de 1956: “Agora o Estado de Israel mudará. Desta vez a mão que empunha o machado, no dizer de Bialik, é a nossa. E chegou a vez de eles chorarem e perguntarem se há justiça e quando virá” (p. 149).

A questão relativa aos árabes surge, em particular, pela representação das figuras dos gêmeos Aziz e Halil, com os quais Hana conviveu durante a infância e que foram obrigados a se mudar em 1948. Os gêmeos árabes são retratados como homens fortes e viris, que estão sempre tramando alguma coisa, embora sejam sujeitados pelo domínio de Hana em seus devaneios. Em seus sonhos, eles vêm nas sombras da noite para intimidá-la, mas também para lhe trazer prazer. Em outros trechos da narrativa, são descritos os ecos das rajadas de tiros e do som dos sinos que ressoam, esporadicamente, lembrando aqueles que estão do outro lado.

Para protagonista, seu tempo presente se diferencia dos anos anteriores ao Estado por diversas ausências, de pessoas conhecidas, de estruturas, de ideologias. Ela se sente vazia, concluindo que o mundo que conhecera estava separado “por um deserto desolado” daquele de seu presente. Segundo Berta Waldman (2004), a personagem pode ser compreendida como uma analogia da sociedade israelense dos anos posteriores à criação do Estado:

uma análise mais detida da protagonista mostra que ela construiu seu mundo de fantasia de acordo com a escala de valores que rege o mundo “real”, e deixa-se conduzir segundo normas sociais interiorizadas, que transparece até mesmo em seus sonhos. (WALDMAN, 2004, p. 64).

É possível observar no romance várias problematizações de cunho político e de reflexão sobre diversos aspectos da vida social da complexa sociedade israelense: como o estranhamento entre os diversos grupos, a fria paz de uma sociedade que ignora no seu dia a dia aqueles que estão ao seu lado, embora separados por altos muros e lugares proibidos, a chegada de novos grupos de judeus advindos de países árabes, a transformação da cidade de Jerusalém, que é considerada atrasada em relação às demais, e a Guerra do Sinai de 1956, da qual o marido da narradora, Michel, participa como operador de rádio, e da qual retorna para sua rotina de estudos como importante intelectual. Só Hana não consegue se conformar ao novo estados das coisas e ao curso dos anos sem esperanças e ideologias. Essa sua não conformação aos novos rumos dos



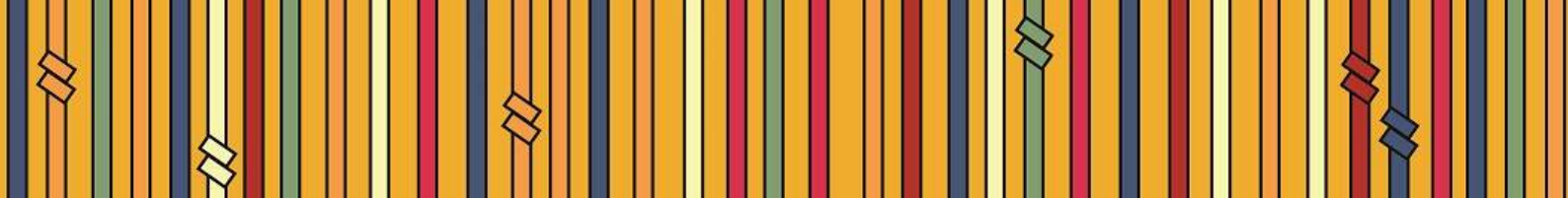
primeiros anos do Estado é caracterizado por seu marido por sua visão da vida “muito literária” (OZ, 1968/1982, p. 175). Esse estado de melancolia contínua da personagem é caracterizado por Arnold Band como o sentimento daqueles que não conseguiram “adaptar-se à realidade do ‘dia seguinte à revolução’” (BAND, 1998, p. 171), que marcam um desvanecimento dos ideais sionistas ao longo da década de 1950 ao serem contrastados com o conhecimento do que realmente acontecera e por uma realidade repleta de demandas<sup>5</sup>.

A crítica aos caminhos para a concretização dos ideais sionistas, após a criação do Estado, e a todos os conflitos da liderança judaica anterior a 1948, voltam a ser problematizados em *Judas*. Na narrativa, o jovem Shmuel Asch, um rapaz desacreditado de sua vida pessoal, começa a investigar o passado em busca de melhor compreender os processos do estabelecimento do Estado e suas consequências para o futuro de Israel. Durante o mesmo inverno em que Hana começa a escrever suas memórias, entre 1959/60, Shmuel investiga mais a fundo o passado a partir de dois vieses: primeiro sobre uma nova leitura da figura de Judas Iscariotes, como um encaminhamento de sua pesquisa sobre Jesus na visão dos judeus; o segundo, a partir da figura de Shaltiel Abravanel, personagem fictício considerado um traidor que havia integrado a Agência Judaica e a Organização Sionista antes do Estado, tendo sido afastado por seu posicionamento efetivamente oposto àquele escolhido e concretizado pelas lideranças judaicas representadas pela figura de Ben Gurion, principalmente em relação aos árabes. Ambos os traidores, teriam morrido sozinhos e seriam lembrados sempre com pesar e rancor.

Shmuel passa todo o inverno na casa de Guershon Wald e sua nora Atalia, que Shmuel descobre se tratar da filha de Shaltiel Abravanel. As ações repetitivas e solitárias do rapaz se unem as de Wald e Atalia, numa casa repleta de segredos e tristezas. Dentre eles está a morte de Micha, marido de Atalia, filho de Wald, morto durante a Guerra da Independência de maneira extremamente cruel. Outros segredos relacionam-se com a vida de Abravanel, falecido há alguns anos depois de um momento de reclusão, cuja trajetória política Shmuel vai depreendendo através de conversas e leituras de arquivos antigos.

---

<sup>5</sup> Este e outros aspectos do romance *Meu Michel*, em particular as descrições da cidade de Jerusalém, foram analisados em minha dissertação de mestrado cujo título é *Representações de Jerusalém na literatura: a cidade sonhada de Moacyr Scliar e a cidade dessacralizada de Amós Oz*, defendida em abril 2016 na UFRJ.



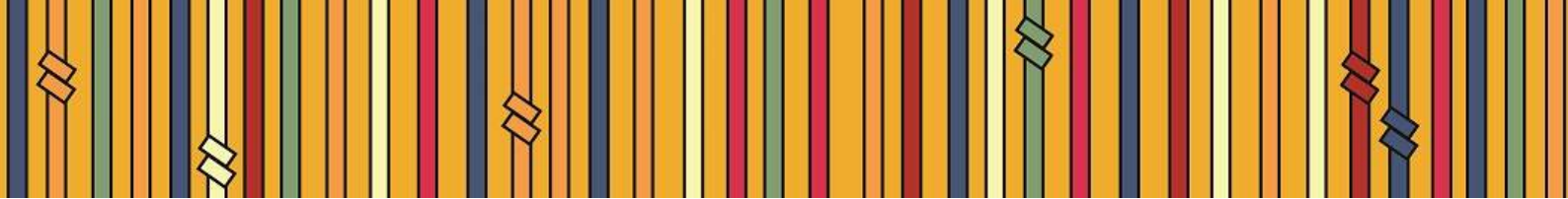
Nesta casa de enlutados de guerra, Shmuel vai repensando aspectos ligados à figura do traidor, seja de Judas, seja de Abravanel, como figuras que, caso tivessem sido ouvidas ou melhor analisadas, poderiam ter poupado grandes tragédias para a história judaica. Nas longas conversas diárias que Shmuel tem com velho Wald, trava-se um fervoroso debate a respeito das ações de Ben Gurion, apresentado ora como um grande visionário realista, ou aquele capaz de aproveitar “a brecha” da história para a criação do Estado, ora como chefe de um “Estado chauvinista” (OZ, 2014, p. 121) que espalhava “muita fraseologia bíblica oca”. As conversas giram diversas vezes em torno do fato de que o modelo escolhido para o estabelecimento do Estado de Israel traçou, conseqüentemente, os futuros conflitos entre israelenses e palestinos de então e que, na opinião dos personagens, poderia tomar proporções catastróficas. Dessa forma, as ideias de Abravanel vão sendo retomadas e se mostrando um caminho possível, embora utópico, que poderia ter evitado inúmeras mortes, dentre as quais a de Micha.

Mesmo, Wald, que vê em Ben Gurion uma figura realista e fundamental, se vê devastado, pois está profundamente marcado pelo preço do sangue do seu único filho, que ouviu e atendeu às vozes de toda a sociedade (professores, amigos, políticos e do próprio pai) que consideraram a guerra o único caminho possível. Diferentemente de *Meu Michel*, em que os personagens participam da guerra como um acontecimento inerente à manutenção do Estado, voltando a viver suas vidas cotidianas para um futuro aparentemente promissor, em *Judas*, o impacto da morte de um familiar é tão palpável e aterrorizante, que a concretização do Estado e o discurso hegemônico anterior à sua criação são postos em questão, e a realidade cotidiana, sem Micha, tem um preço alto demais.

Em *Judas* é notável uma reflexão da história de forma agudamente mais crítica, em particular porque os anos que separam os dois romances mostraram como conseqüências sérios entraves, em particular no conflito árabe-israelense, que poderiam ter se desdobrado de outras formas. Em *Judas*, é possível observar um profundo argumento ideológico que tem marcado os discursos de Oz nos últimos anos. Conforme apontado por Regina Igel em *O que falta em Judas, de Amós Oz* (2015),

Amós Oz penetra por terreno bem espinhoso, mas, na verdade, está dentro dessa arena há muito tempo. Seu posicionamento nesse campo é universalmente conhecido, e o romance apenas coloca em





formulação ficcional o que o autor tem dito e escrito em artigos ao longo dos anos (IGEL, 2015, p. 2).

De fato, alguns trechos de *Judas*, aparecem, quase palavra por palavra, em ensaios como *Entre o certo e o certo*, de *Como curar um fanático* (2016), a respeito, por exemplo, do argumento de que judeus e árabes teriam sido vítimas da Europa cristã, ou a respeito da impossibilidade de um amor universal, que caracteriza o discurso dos “consertadores do mundo”, mas que, efetivamente, não são nem aplicáveis e nem inquestionáveis. Nas bocas de Wald, Shmuel e Abravanel, estes argumentos ganham um status profético e trágico.

As duas obras se distinguem em relação ao contexto político da publicação de cada uma, o que também torna mais amplas as percepções a partir do conhecimento sobre o desenrolar da história. Como Chartier (2000) aponta, ao analisar o conto *O espelho e a máscara de Borges*, embora o objeto – aqui o período histórico nas duas narrativas – seja o mesmo, cada escritura é única, “a estética que a governa, a forma da publicação do texto e a figura de seu destinatário” (CHARTIER, 2000, p. 202) são diferentes. Entretanto, apesar das muitas décadas que separam as duas, pode-se observar um ponto comum em ambas: uma rica e profícua inclinação política da ficção de Oz e um aprofundamento do debate sobre as decisões políticas e suas consequências para o Estado de Israel e para o seu futuro nas ações que concretizaram o objetivo sionista. Em ambos os romances, a década de 1950 é caracterizada como um momento de grande análises e desapontamentos, de vazios e de incertezas quanto ao futuro.

Na obra de Oz, a reconfiguração, e mesmo o entrecruzamento, da história na literatura, por diversas vezes, sob óticas diferentes, aponta, de fato, para aquilo proposto por Ricoeur como a busca da ficção “dos possíveis ocultos no passado efetivo” (RICOEUR, 1985, p. 331), que levantam hipóteses e problematizam o passado, de maneira a melhor se relacionar com o presente e se transformar para o futuro. Como uma importante voz israelense, sua obra, de fato, apresenta diversas outras vozes nem sempre ouvidas, dentro e fora de Israel, despertando a curiosidade de estar no lugar do outro, e de refletir, ao menos individualmente, sobre erros e acertos e sobre outros caminhos possíveis.

## Referências Bibliográficas

- BAND, Arnold J. Sombreamento da “crise de identidade” na literatura hebraica dos anos 60. **Cadernos de Língua e Cultura Hebraica**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP – n. 1 (1998) – São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 1998. Páginas 163-174. Tradução de Eliana Rosa Langer e revisão de Nancy Rozenchan.
- CHARTIER. Roger. História e Literatura. **Topoi Revista de História**. Volume 1 nº 1, janeiro-dezembro de 2000, p. 197-216.
- IGEL. Regina. O que falta em *Judas*, de Amós Oz. **Cadernos de Língua e Literatura Hebraica**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP – n. 13 (2015) – São Paulo : Humanitasl FFLCH, 2015.
- MOREIRA, Fernanda dos S. S. **Representações de Jerusalém na literatura: a cidade sonhada da Moacyr Scliar e a cidade dessacralizada de Amós Oz**. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.
- OZ, Amós. **Meu Michel**. Tradução de Rifka Berezin, Sônia Baguchwal e Nora Rosenfeld. – São Paulo : Summus, 1982.
- \_\_\_\_\_. **De amor e trevas**. Tradução do hebraico e glossário de Milton Lando. – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Judas**. Tradução do hebraico Paulo Geiger. – 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Como curar um fanático: Israel e Palestina: entre o certo e o certo**. 1ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Mais de uma luz: fanatismo, fé e convivência no século XXI**. Tradução do hebraico Paulo Geiger– São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- RICOUER. Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, São Paulo : Papyrus 1997.
- WALDMAN, Berta. **Linhas de força: escritos sobre literatura hebraica**. São Paulo: Humanitas, 2004.

## ***O INFERNO DOS OUTROS: UMA ANÁLISE SOBRE O HUMOR E O HORROR*** **NA OBRA DE DAVID GROSSMAN**

Karla Louise de Almeida Petel (USP)<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo fazer uma análise hermenêutica de *O inferno dos outros* (2016), obra do autor contemporâneo israelense David Grossman. Considerando o humor e o horror como elementos fundamentais e complementares do romance, esta pesquisa busca pensar as seguintes questões: uma piada é só uma piada ou serve de crítica ao comportamento de um sujeito ou mesmo de um grupo? O humor pode ser considerado um recurso de sobrevivência quando se está em meio ao caos? O quão os indivíduos estão realmente sensíveis ou apáticos aos episódios de horror que marcam nossa existência? Como, afinal, David Grossman se dedica a pensar a incontestável condição da fragilidade humana.

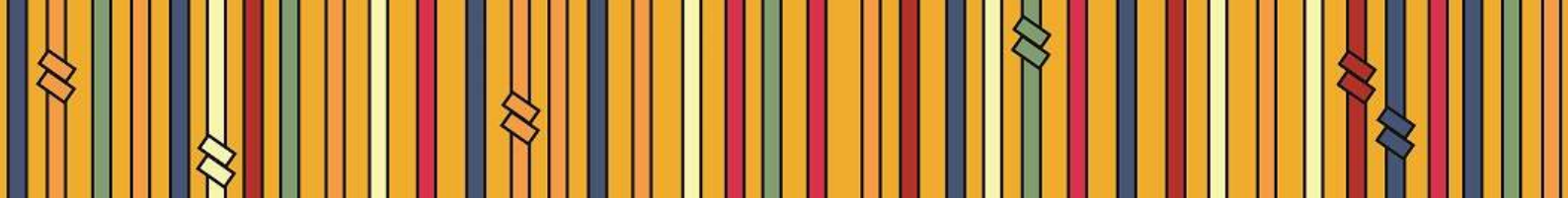
**Palavras-chave:** Literatura contemporânea; literatura israelense; David Grossman.

Diferentemente de seus textos anteriores, a última obra do autor contemporâneo israelense David Grossman aborda, através de humor inequivocamente ácido, as mazelas pessoais de seu protagonista e as idiossincrasias cotidianas dos judeus israelenses. *O inferno dos outros* (2016) nos conta a história de Dovale, um comediante do gênero *stand up* que promove uma espécie de investigação sobre si mesmo e sobre o contexto no qual está inserido, por meio de piadas dos mais diversos tipos. Enquanto são alternadas cenas da apresentação do humorista em um bar na decadente cidade de Netanya, juntamente com *flashes* de uma conversa controversa que teve com o amigo de juventude Avishai Lazar, o leitor é sensivelmente impelido a refletir sobre como o sarcasmo e o drama podem não só andar de mãos dadas, como inclusive ser complementares.

No vértice desse relacionamento marcado por afeto e desconforto mútuos entre dois companheiros que não se falavam há quase quatro décadas, está outro personagem importante: o público, que reage ao *show* de Dovale com tantas manifestações de prazer

---

<sup>1</sup>Doutoranda em Estudos Judaicos pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Judaicos e Árabes (USP), Professora de Língua e Literatura Hebraicas (UFRJ). Contato: karlapetel@gmail.com



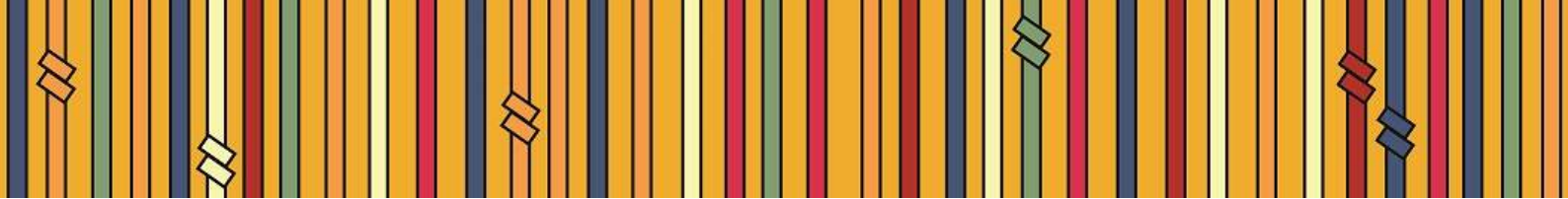
e diversão como com flagrante inquietação e melancolia. De certa forma, os espectadores desse estranho espetáculo se veem capturados pelo inferno do comediante, que além de expressar seus mais íntimos conflitos, também os expõe aos seus próprios dilemas sociais. Instaure-se, portanto, uma dinâmica recíproca de êxtase e rejeição, que com o passar do tempo parece ficar cada vez mais sintomática.

De acordo com Freud (1977, p. 13), “para entender uma piada é preciso ser da paróquia”, isto é, uma mesma piada pode não surtir efeito em todos os lugares que é contada, em todos os momentos e, muito menos, para todas as pessoas com as quais se compartilha, de modo que são necessários referentes específicos, além de um código comum e um acervo de informações de determinada sociedade, que está situado no simbólico e será acessado pelos ouvintes. Desse modo, o humor então é capaz de criar laços sociais enquanto o sentido da piada é processado e captado pelos indivíduos.

É por isso que, quando David Grossman explora, através do *show* de seu personagem humorista, a tensa relação entre judeus israelenses e árabes palestinos – igualmente inerente à realidade cotidiana de seu público-alvo – um laço social é construído. O fato de o tema integrar o repertório de episódios históricos dessa região do Oriente Médio, bem como os dilemas mais recentes do Estado de Israel, faz com que os sujeitos daquele grupo estejam socialmente conectados.

Além disso, pode-se dizer que é também através das piadas feitas por Dovale, que uma dura crítica à situação política da região é formulada, fazendo com que o humor, além de uma fonte de prazer, como postula Freud (1977), seja um dispositivo pelo qual se consegue tensionar questões complexas. É o que se pode observar no trecho a seguir:

Apenas imaginem que maravilha isso seria, querida Netanya. Fechem os olhos por um minuto, imaginem um mundo onde vocês podem fazer tudo, tudo o que quiserem e ninguém lhes daria um cartão amarelo por isso. Não tem cartão amarelo! Nem vermelho! Nenhuma cara azeda na TV, nenhum artigo corrosivo no jornal! Sem ter esses cinquenta anos que nos martelam na cabeça de manhã até a noite ocupação, ocupação (...). “Deu na telha de vocês impor um toque de recolher a uma pequena aldeia na palestina durante uma semana? *Bam*, temos um toque de recolher! Dia após dia, quantos vocês quiserem...” Deu na telha ver árabes dançando num posto de controle? *Bam!* Uma palavra e eles dançam, cantam, tiram a roupa. Que *joie de vivre* tem esse povo exótico! E como eles se abrem graças ao ambiente especial que há nos postos de controle! E como gostam de cantar



nosso hino em coro: '*Kohol od bale-vav, pehenihima!*' (...)” Ele começa a mover o corpo com leveza, meneando os quadris ao ritmo de sua fala e batendo palmas devagar. (...) Alguns homens se juntam a ele, que conduz a cantoria com uma pronúncia árabe carregada. Os soldados são mais ruidosos. Agora três ou quatro mulheres se unem ao coro, aos gritos (...). Mas toda essa cantoria não é o que parece, de maneira alguma! Parece que o homem está zombando do público, brincando com ele, e no instante seguinte acontece o contrário, parece que é o público que o arrasta maliciosamente para uma armadilha, e esse jogo faz com que artista e público sejam cúmplices em alguma transgressão ilusiva (...)” (GROSSMAN, 2016, p. 58-59).

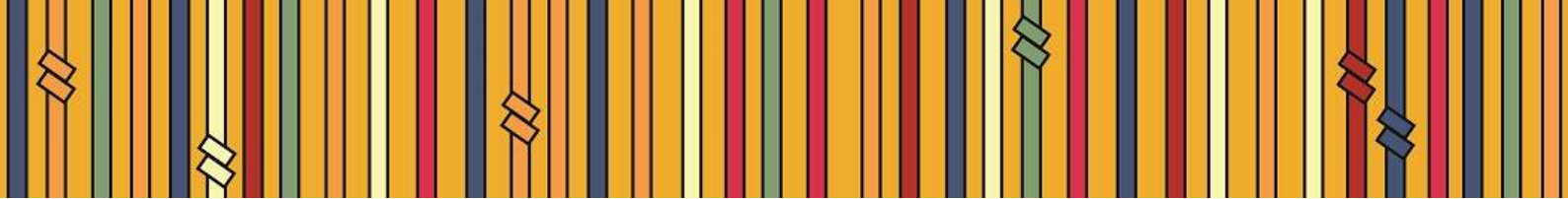
Como se pode observar, além do elo social estabelecido entre comediante e público, o fragmento anteriormente citado também exemplifica que “o humor surge como um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a geração destes afetos, colocando-se em seu lugar” (FREUD, 1977, p. 212).

É como se o humor pudesse ser considerado uma espécie de recurso de sobrevivência quando se está submerso pelo caos. No caso do texto de Grossman, toda a complexidade da questão dos territórios ocupados, por exemplo, configura-se aspecto doloroso e inevitável da dinâmica diária do país. Em entrevista concedida ao jornal brasileiro *O Globo*, publicado em 5 de novembro de 2016, por exemplo, o autor israelense chega a dizer: “Eu nunca tive um dia de paz em minha vida. Vocês sabem muito mais sobre paz do que nós”<sup>2</sup>.

É por isso que, ao abordar um tema como esse, pela via do humor, aciona-se uma espécie de estratégia para lidar com sua dureza. Na visão de Freud (1977), esse processo pode ser chamado de “deslocamento humorístico”, uma vez que se configura um mecanismo de defesa, impedindo que a sensação de desprazer ocasionada pelos afetos dolorosos seja gerada. Ele move do consciente o conteúdo ideacional portador do afeto doloroso e domina automaticamente sua defesa. Em outras palavras, o deslocamento humorístico realiza isso descobrindo como pode retirar energia da liberação de desprazer, transformando-a pela descarga de prazer conferida pelo humor.

---

2 <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/lancando-livro-david-grossman-diz-que-nao-teve-um-dia-de-paz-em-sua-vida-20413299>

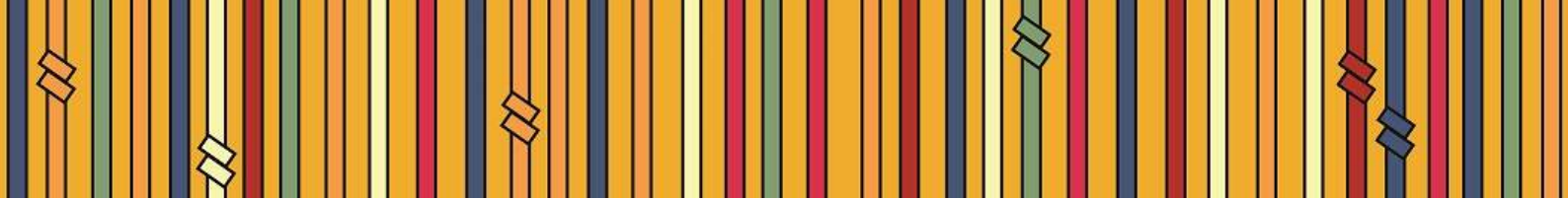


É claro que, se em uma mão é possível identificar que o autor israelense propõe refletir sobre o humor como uma possível forma de escapismo ao tratar de motes sensivelmente controversos; em outra mão ele coloca uma lente de aumento sobre a opção deliberada pela cegueira, pela falta de empatia com o outro. Nesse sentido, formula-se não só uma crítica poderosa ao sistema, suas lideranças e instituições, capazes de promover desumanidades ímpares, como também se critica os indivíduos em sua própria unicidade, já que em nome de causas políticas que julgam muito justas, perpetuam relações de intolerância e desigualdade.

É notório que David Grossman, em *O inferno dos outros*, se dedica a explorar a inescapável condição da fragilidade humana. Além do conflito israelo-palestino, temas como o Holocausto e a morte, por exemplo, são abordados como tragédias de ordens coletiva e individual. E como não é possível que esses eventos sejam evitados, seja por conta da indelével realidade histórica do povo judeu como pela dinâmica natural da vida que segue seu fluxo, o meio pelo qual está proposto pensar sobre eles é a piada.

Nesse sentido, vale a pena sublinhar então, que o escritor israelense não só desenvolve uma reflexão sobre a morte como consequência última dos campos de concentração e como frequente resultado dos confrontos geopolíticos da região, como também a problematiza como uma experiência de dor muito pessoal. A narrativa de Dovale sobre o período de sua juventude em que integrou um acampamento militar e recebeu a notícia de que havia falecido uma pessoa de sua família é bastante sensível. O fato inclusive de não saber se quem havia morrido seria seu pai ou sua mãe torna sua angústia ainda mais acentuada. Entretanto, o que salta aos olhos é que, a maior dificuldade da sua vida, que *a priori* deveria ser muito íntima, é exposta por ele próprio a uma plateia de *stand up comedy* e tratada com leveza e humor: “Meus irmãos e minhas irmãs, escutem essa história, louca e engraçada, do meu primeiro enterro! (...) 'O meu primeiro enteeerro'. (...) Estamos falando de morte, minha senhora! Uma salva de palmas para a morte!” (GROSSMAN, 2016, p. 71-72).

Para a psicanálise, o humor seria uma das “operações psíquicas mais elevadas”, se mostrando um “recurso para auferir prazer” diante dos embates da vida e da trágica inevitabilidade da morte (FREUD, 1977, p. 212).



O protagonista de *O inferno dos outros*, cujo principal ofício é fazer seus espectadores rirem, parece querer ser visto em toda a sua miséria. É o que constata o juiz Avishai Lazar, a partir dos primeiros momentos de todo esse bizarro espetáculo apresentado por seu amigo de adolescência:

Eu me pergunto como ele conseguiu alcançar isso. Como, em tão pouco tempo, ele conseguiu transformar o público, e de certa forma até mesmo a mim, em habitantes da sua alma? Em reféns dela. Ele não tem pressa para sair daquela posição estranha, ao contrário, afunda-se cada vez mais”. (GROSSMAN, 2016, p. 63).

O fragmento evidencia que a obra de David Grossman tem a ver, sobretudo, com essa tentação de espiar o inferno de outro ser humano e ser, ainda que momentaneamente, capturado por ele. Mas para além do palco, diz o escritor israelense: “somos ensinados a não olhar, pois se olharmos, nos comprometemos – e temos medo desse compromisso, da dor que isso envolve”. Entretanto, se nos deixamos ser atraídos pelo inferno pessoal desse estranho comunicador, talvez nos demos conta de que sua rudeza e falta de tato sejam apenas uma camuflagem para algo mais sensível e frágil que ele esconde 'em' e 'de' si próprio.

O humor, na visão psicanalítica, pode ser compreendido como uma experiência emocional de grande relevância, capaz de exercer funções específicas sobre a mente humana. Mas que funções específicas seriam essas? Rir das mazelas da vida e, conseqüentemente, do fracasso do eu, não seria uma forma de lidar com o binômio fragilidade humana-transitoriedade da vida? Não seria congregar o humor e o horror, ambos em suas essências? Nesse sentido e diante de angústias humanas das mais hodiernas como desesperança, falta de empatia e inexorabilidade da morte, o humor parece então se revelar como uma saída possível, uma espécie de disposição diante da precariedade da nossa existência.



### **Referências bibliográficas**

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. (1905). In: Edição Standart das Obras Completas de Sigmund Freud. v. 8. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GROSSMAN, David. *O inferno dos outros*. Trad.: Paulo Geiger. São Paulo: Cia das Letras, 2016.



## ARQUIVOS POSSÍVEIS: *SOB CÉUS ESTRANHOS*: UMA HISTÓRIA DE EXÍLIO, DE DANIEL BLAUFUKS

Lyslei Nascimento (UFMG)<sup>1</sup>

**Resumo:** *Sob céus estranhos*: uma história de exílio, do fotógrafo e cineasta português Daniel Blaufuks, publicado em 2007, apresenta-se como um álbum de fotografias de família que, com uma espécie de poética da coleção, expõe o pendor contemporâneo para a revisitação da memória a partir de uma concepção aberta e multifacetada de arquivo. Um mundo de alusões, fotografias, objetos, comidas, costumes que atraíram e marcaram o artista são, nessa obra, por ele manipuladas, resgatadas do passado e reinscritas no presente.

**Palavras-chave:** Literatura; Fotografia; Exílio; Memória.

*Sob céus estranhos*: uma história de exílio, publicado em 2007 pelo fotógrafo e cineasta português Daniel Blaufuks, incluindo um filme de 57 min, apresenta-se como um álbum de fotografias de família que, por intermédio de uma revisitação ficcional e, por isso mesmo, aberta e multidimensionada da memória, expõe o pendor contemporâneo da ficção a partir de uma poética da coleção e do arquivo.




Fig. 1: Imagem de arquivo (Fotografia: Daniel Blaufuks).

Precursor, o romance *Sob céus estranhos*, publicado em 1962, por Ilse Losa, ilumina não só a história familiar do escritor, que é encenada anos depois, mas também a concepção de uma memória pessoal como tradição como queria Ricardo Piglia (1991). Nesse deslocamento de tempo e espaço, entre o romance de Losa e o álbum de Blaufuks, algo da ordem do entreato, ou seja, do intervalo entre o registro pessoal e a encenação, deixa vislumbrar, na fotografia – seja ela descritiva e composta por retratos dos imigrantes na cidade do Porto nos anos 1940, ou real e manipulada – o resultado de estratégias de composição narrativa de ambos os autores.

---

<sup>1</sup> Professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG. Contato: [lyslei@ufmg.br](mailto:lyslei@ufmg.br)




Ilse Losa nasceu em Melle, Alemanha, em 1913 e faleceu na cidade do Porto, em 2006. Em 1930, partiu para a Inglaterra, com sua mãe e dois irmãos fugindo da ameaça nazista. Chegou em Portugal em 1934, onde casou em 1935 com o arquiteto Arménio Taveira Rosa, adquirido a nacionalidade portuguesa. Publicou seu primeiro livro, *O mundo em que vivi*, em 1943, dedicando-se, a partir daí, à tradução e à literatura infanto-juvenil. Paulo Jorge Teixeira Cavaco defende, em *A representação do Holocausto em Ilse Losa* (2012, que os romances da escritora exploram três tempos (o antes, o durante e o depois do Holocausto) além de os diversos atores que estiveram envolvidos no acontecimento (as vítimas, os perpetradores, os espectadores e os resistentes).

No romance de Losa, as casas velhas, estreitas, altas e baixas, pitorescas com as fachadas de azulejos e os balcões de ferro da cidade do Porto, compõem o cenário em que estrangeiros, entre eles os judeus, de inúmeros partes do mundo, podem, talvez, evocar alguma coisa do passado. Mas a um estrangeiro como o narrador, Josef Berger, o José, elas parecem não dizer nada, não inspiram nostalgia. Para ele:

[...] a nostalgia de um passado histórico se cultiva na infância, tal como os usos e os costumes. O estrangeiro, quando muito, pode admirar, gostar, achar curioso, mas não se entenece nem se orgulha. As lutas e glórias dum país que não é o seu permanecem-lhe alheias porque a infância foi-lhe povoado de outras lutas e glórias, e a sua nostalgia é, por consequência, outra também (LOSA, 1987, p. 15).

A partir dessa reflexão, ele ainda se pergunta porque está ainda a viver ali, porque anda por aquelas ruas, como um mendigo empurrado para a escuridão (LOSA, 1987, p. 16). Desse lugar, com um ponto de vista muito peculiar, enquanto espera o nascimento de seu primeiro filho, em sua mas ainda em sua condição de estrangeiro na cidade, que não é estável aos seus olhos, mas que ele adora com suas ruas escabrosas e miseráveis (LOSA, 1987, p. 19). arremata:

Se um turista chega a um mundo estranho, onde nem o aspecto exterior, nem a língua, nem os costumes lhe conseguem despertar reminiscências, esse mundo exerce sobre ele um encanto delicioso. Não surge tudo isso que se oferece aos seus olhos – paisagem, costumes e fala – para o seu particular deleite? Não se lhe oferecem todas as características pitorescas para que ele se divirta e tire



fotografias? Mas se o mesmo turista se vê, de repente, forçado a permanecer nesse mundo estranho para ganhar o seu pão, o pitoresco torna-se-lhe ambiente quotidiano, os habitantes passam a ser os seus vizinhos, amigos e inimigos e o caso muda inteiramente de figura. O que lhe parece insólito e exótico ergue-se qual muro espesso entre ele e tudo o que constitui a sua vida, e por muito tempo não passa dum homem à parte, um observador sempre prestes a comparar com este mundo o seu de outrora: um comparsa que, não chegando a pisar o palco, permanece nos bastidores. Por isso o turista é para o estrangeiro domiciliado o que o campista é para um homem que se instalou, de vez, numa cabana (LOSA, 1987, p. 15-16).

Essa condição, um tanto quanto melancólica, irá, no entanto, se reverter com o nascimento do filho. O imigrante judeu, José Berger, continuará com suas dúvidas, mas se perguntará:

Um filho é continuação. Ou chegada? Procura chegar, José! Procurei chegar, Nils, procurei deveras. Mas sabes tu o que quer dizer chegar? O amor a outros seres, a continuação em outros seres, a ilusão de segurança e de estabilidade ou somente uma estação intermédia na eterna fuga do homem? Não sei, não sei... (LOSA, 1987, p. 182).

Nascido em Lisboa, em 1963, numa família oriunda da Alemanha, Blaufuks passou a infância em um prédio onde moravam os seus avós e outros tantos exilados não judeus que foram obrigados a “sob céus estranhos”, reinventar sua morada, seus lares, suas vidas. Esse espaço de diversidade, quase um *shtetl* que migra de vários países do centro europeu para Portugal, constitui-se como uma comunidade de refugiados que, não sem dificuldade, farão de Lisboa e seus arredores seu refúgio.

Imerso num universo de vestígios de memórias, Blaufuks recria, adulto, a partir de fotografias e de pequenas narrativas, os textos que compõem *Sob céus estranhos*. Uma poética da coleção pode, assim, ser vislumbrada. O livro exhibe, modesta e humanamente, como afirmou Leo Spitzer, um registro de memórias, de textos autobiográficos entre a ficção e a história, que tende a apontar para um movimento que intenta impedir a dispersão do passado como em um arquivo-morto (SPITZER In: BLAUFUKS, 2007).


A imagem do arquivo, real e metafórico, para além do acúmulo e da coleção, aponta para o rearranjo do tempo, passado, presente e futuro. Um mundo de alusões, fotografias, objetos, comidas, costumes que atraíram e marcaram o artista são por ele manipuladas, resgatadas do passado, reinscritas no presente e elaboradas para o futuro. Para Sptizer, quando o artista utiliza essas reminiscências, os filmes da época e de família, excertos de memórias e jornais antigos, trechos de diários de refugiados, relatos biográficos e materiais de arquivos europeus e norte-americanos, acaba por oferecer ao leitor um documento e um testemunho, mas também uma possibilidade de rearranjo da memória.

O livro é, assim, uma mescla de registros fotográficos e textuais de exilados, de textos ficcionais ou autobiográficos de Blaufuks e, também, de refugiados, de intervenções artísticas nas imagens que o artista recorta, destaca ou desfoca, além de uma versão em filme, com os textos narrados pelo autor. *Sob céus estranhos* se configura, portanto, como um texto híbrido, algumas vezes liricamente ficcional, construído a partir de coleções e arquivos, retalhos de textos, imagens e vozes próprias e alheias, trançando histórias íntimas e recordações pessoais com a memória coletiva dos exilados em Lisboa.

Além disso, ao fotografar retratos, boletos de trem, cartas, postais e recortes de arquivos particulares e privados, o artista deixa-se fotografar, não completamente. Mãos, dedos, uma parte do braço. O leitor pode, assim, perceber, tanto o olhar do fotógrafo, sua perspectiva, que advém de suas escolhas, e, também, a inscrição do corpo do artista na coleção, como as imagens a seguir que unem as mãos do fotógrafo, no presente, às memórias que ele registra e manipula, do passado.



Fig. 2: Uma das intervenções do artista (Fotografia: Daniel Blaufuks).



Nesse sentido, duas estratégias do artista colocam em tensão o real, que poderia ter, na fotografia o seu índice, e a arte, nas intervenções do artista nas imagens e nos seus textos que acompanham essas imagens. Ambas, tanto as intervenções quanto os minirrelatos filigranam a memória, tornando-a fragmentária, quase em ruínas. Assim, o sentido da coleção, da enumeração e da lista, na obra de Blaufuks, não exhibe um acúmulo obstinado, mas expõe um perfil instigante da produção artística contemporânea, a da reinvenção do passado de forma residual.


Em *Os males da ausência ou a literatura do exílio*, Maria José de Queiroz afirma ao referir-se a Montesquieu, que há um “rol múltiplo e complexo dos males da ausência”, ou seja,

Quando a partida para o estrangeiro não é voluntária, mas imposta como banimento, e a estada além-fronteiras, degredo definitivo, a reação diagnosticada na carta persa inclui-se num longo rol de sintomas que transcendem a metáfora satírica. E alinham-se, todos, de forma evidente ou mal dissimulada, como indícios de um mal maior – o mal do exílio (QUEIROZ, 1998, P. 19-20).

O mal do exílio, assim, pode ser entrevisto na recriação do livro que simula um álbum, como uma espécie de inventário que se apresenta, ainda, como um filme. No entanto, a coleção, ou o recorte efetuado pelo artista, ao exhibir as marcas de sua intervenção nas imagens documentais que ele deslocou dos arquivos, ele as faz deslocar também de seu estatuto documental para o artístico.

A fragmentação, a simulação e a inscrição do corpo no discurso inúmeras vezes são vistas como um limite, esse curto-circuito na linguagem é, em Blaufuks, no entanto, ressignificada. Quando recorda, ele corta e recorta miudezas, o artista aponta para o resíduo, o que sobra, como potencialidade narrativa. Isso se daria, em primeiro lugar, pelo estratégia de contrapor, nessa espécie de álbum de família, as suas interferências nas imagens que são retiradas de seus contextos (álbuns de fotografias, simples lembranças de viagens, como tíquetes, por exemplo, ou documentos, como os passaportes, as cartas-convites que garantiam acesso ao país, enfim, os arquivos dos exilados) e nos textos que as acompanham.

Todos esses pedaços de vidas são reorganizadas no livro de Blaufuks, que acaba por conceber um outro arquivo. Seus pequenos textos, microrrelatos e mínimas



reflexões, que acompanham as imagens não são legendas nem explicações, ao contrário, funcionam independentes da imagem impressa. Dois textos, duas imagens, inscrevendo o artista, de forma (auto)biográfica, no trabalho.

O leitor pode, desse modo, reorganizar a disposição dessas imagens, dos espaços recriados e das narrativas ali inscritas. Como não há uma linearidade estruturante, fica a cargo do leitor escolher por onde entrar nesse texto, até porque, as folhas do livro não recebem numeração ou marca de continuidade. A partir dessa estratégia, escrita e leitura delineiam o caráter combinatório da narrativa (textos, imagens, sons), bem como a noção de um “álbum de família” simulado, um outro arquivo que faz ruir a imaginária estabilidade do sentido único, apontando para a precariedade da narrativa contemporânea.

Essa reinvenção da narrativa, da vida arquivada, ou da verdade imaginariamente vivida, relativiza o texto memorialístico construído a partir de citações, imagens e textos alheios e parece pautar-se por uma estratégia “bio-bliográfica” como queria Antonie Compagnon quando afirma:

Ora, o que é uma bibliografia senão o modelo de uma autobiografia, um *scrap-book*, uma coletânea de lembranças, um bilhete de trem, tíquetes de museu, programas de espetáculos, cartões de convite, flores secas: inventários dos ícones do autor (COMPAGNON, 1996, p. 75).

Estaria, o leitor, assim, diante de um *bricoleur*. Ou seja, Blaufuks, em *Sob céus estranhos*, seria um fotografo-escritor que constrói a sua obra com o que encontra (o arquivo familiar e todos os restos e ruínas do passado), monta com alfinetes, ajusta (reinventando, reescrevendo e reinscrevendo em outro contexto, realizando outra inscrição); como uma costureirinha, diria Compagnon (COMPAGNON, 1996, p. 30).

Também Maurice Blanchot, em *Conversação íntima*, adverte:

Primeiro, ninguém pensa que as obras e os cantos poderiam ser criados do nada. Eles estão sempre ali, no presente imóvel da memória. Quem se interessaria por uma palavra nova, não transmitida? O que importa não é dizer, mas redizer e, nesse redito, dizer a cada vez, ainda, uma primeira vez (BLANCHOT citado por COMPAGNON, 1996, p. 7).

Daí que ao iniciar o livro, com uma fotografia, ou quase uma tomada cinematográfica das lápides do cemitério judaico de Lisboa, como pode ser visto, em vez de lamentar a morte, o artista reafirma a vida e faz com que o leitor reconheça que os nomes gravados na pedra serão, ao mesmo tempo, para além do registro do real, uma transfiguração do real, na medida em que o poético insurge-se nesse registro pétreo e o perturba, pela fotografia e pelo texto que a acompanha, produzindo, desse modo, possibilidades narrativas. Diz o texto:

Quando passeio entre as campas do cemitério judaico em Lisboa, reconheço os nomes gravados na pedra, como se estivesse num cemitério de aldeia.

Uns pertenciam ao círculo mais próximo dos meus avós, ao grupo da canasta, outros iam, como nós, à sinagoga em dias de festa ou ao centro israelita aos sábados à tarde. Alguns nomes são anteriores a estes: avós, tios ou pais, que conseguiram também escapar.

Das cinquenta a duzentas mil pessoas que passaram por Lisboa, apenas cinquenta aqui ficaram (BLAUFUKS, 2007).



Fig. 3: Campas do Cemitério Judaico de Lisboa (Fotografia: Daniel Blaufuks).

Reconhecer-se, portanto, a partir do rol dos nomes inscritos nas lápides em Lisboa como se estivesse na aldeia, leia-se, na aldeia judaica, o *shtetl*, transporta o narrador para o passado dos ancestrais, na Europa, mas também faz emergir a aldeia que se faz em Lisboa, no exílio: aqueles que estavam mais próximos, os amigos dos avós, aqueles que jogavam cartas, que iam à sinagoga de vez em quando ou os mais religiosos.

Importa ressaltar que as lápides fotografadas eram de aqueles que “conseguiram escapar”. Paradoxalmente, as lápides são o testemunho do refúgio em Lisboa.

A narrativa prossegue, não como um “passeio entre campas”, mas evidenciando a vitalidade que atravessou fronteiras e aportou em Lisboa (ECO, 1984, p. 263-268), mesmo quando vistos eram negados e a população local não os olhava com simpatia (MUCZININK, 2012). Uma outra montagem mostra, em destaque, o retrato da avó elegantemente amarelado pelo tempo e a anotação do fotografo-escritor: “O meu avô encontrou na minha avó uma companheira para sua fuga.” Testamento de amor e de coragem, o neto olha e faz com que o leitor olhe para os vestígios da vida dos avós com orgulho e afirmação do afeto.




Fig. 4: Fotografia da avó e das dedicatórias.

Detalhe: Parte da mão do fotógrafo. (Fotografia: Daniel Blaufuks).

No presente dos amigos, recebido pelos avós, na Alemanha, um livro com doze assinaturas, revela a lista dos amigos deixados para trás. A avaliação de Blaufuks não é idealizada ou romantizada:





No dia da despedida, os amigos ofereceram-lhes um livro, *A saga dos judeus*, com as assinaturas dos que ficavam. Apesar da firme decisão de se manterem em contacto, não creio que alguma vez tivessem voltado a rever qualquer um desses doze nomes (BLAUFUKS, 2007, p. 34).

A lista de nomes inscrita na dedicatória dos amigos, acrescida do espelhamento da viagem empreendida, duplicada no título do livro ofertado, *A saga dos judeus*, reenvia o leitor para as narrativas bíblicas, porque são doze como as doze tribos; ancestrais e históricas, porque se inscrevem numa tradição de êxodos e exílios; porque se enovelam com a história dos avós e do jovem fotógrafo e seu pertencimento ao povo judeu. Nesse sentido, o que poderia ser visto como um registro pétreo, as sepulturas e lápides, vai, por intermédio dos textos autobiográficos, por vezes, ficcionais, transmutando o real e transformando em matéria volátil, escritura.

Para Italo Calvino, há uma tensão entre a ficção (a invenção, a fábula) e a tentativa de se apreender o real (a fotografia, por exemplo). Assim, o cristal e a chama seriam duas formas do que ele chamou de “beleza perfeita” que *Sob os céus estranhos* poderia ser um exemplo. Seriam, esses dois elementos, metáforas da tensão entre duas maneiras de se narrar, de despender a matéria circunstante, dois símbolos morais, dois absolutos, duas categorias não só para classificar fatos, ideias, estilos e sentimentos, mas uma estratégia para fazer migrar a petrificação da memória para a escritura da vida.

As imagens desfocadas, pontilhadas, envelhecidas por mofo, bolor ou um estrago qualquer, natural do tempo, fantasmagoriza a crença na fotografia como documento, um dado da realidade que não pode ser lido de forma aberta, mas em *punctum*, como queria Roland Barthes (1984):



Fig. 5: Uma das fotografias pontilhadas. (Fotografia: Daniel Blaufuks).

Para concluir, o trabalho de Blaufuks parece apresentar, como estratégia de construção, o que Italo Calvino chamou de as metáforas do cristal e da chama. A primeira seria a construção do texto por meio de imagens que não poderiam, a princípio, variar, como a fotografia, tradicionalmente enquadrada na moldura e regular como os cristais, pertencentes a um arquivo ou coleção fechada; por outro lado, a intervenção do artista nessas imagens, a presença bruxuleante de formas impregnadas de sombras, pontilhamentos, causam um efeito de resíduo ou resto nas imagens, sempre em movimento e rearranjo poderia representar a chama (CALVINO, 1991, p. 84-85).

Essas duas estratégias de construção textual produzem um efeito de luz e sombra, de corte e recorte. Blaufuks, abrindo arquivos, forjando, no sentido de colocar na forja, textos em que a memória, a história, a vida, não é um registro em pedra, acaba por delinear uma rede de traços, de processamentos, de sinais.

A última imagem do livro é uma fotografia, mas parece uma pintura, com um adulto e duas crianças indo, em tons ocres e amarelos, em direção ao infinito.



Fig. 6: Fotografia/Pintura. (Fotografia: Daniel Blaufuks).

O pequeno texto final deixa vislumbrar, talvez, para o leitor, o que resta de nosso passado:

Agora estou deste lado do ecrã, revendo todas as fotografias e velhas bobines de 8 mm e vejo todos os que, um a um, foram partindo, levando um pouco de mim para sempre.

Estranhamente, também eu, de certa forma, me tornei num exilado.


Possivelmente debaixo daquelas árvores de que o meu avô tanto gostava.

O leitor não sabe, nem saberá quem são aqueles personagens. Também não saberá quem é o “eu” que está a dizer, nessa precária conclusão, de suas perdas em meio ao arquivo do mundo. O que resta? Somente, como queria Barthes, coleções parciais de objetos parciais? O filho, como no romance de Ilsa Losa, apontando para o futuro? Talvez sim. No entanto, a condição de exilado do autor-narrador, reenvia o leitor para a tradição, que reescrita, permeia os arquivos possíveis da memória contemporânea.

### Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BLAUFUKS, Daniel. *Sob céus estranhos: uma história de exílio*. Lisboa: Tinta da China, 2007.



CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAVACO, Paulo Jorge Teixeira. *A representação do Holocausto em Ilse Losa*. 2012. 121 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares) – Universidade Aberta, Lisboa, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Editora UFMG, 1996.

ECO, Umberto. *Casablanca, ou o ressurgimento dos deuses*. In: \_\_\_\_\_. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora Bernardini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LOSA, Ilse. *Sob céus estranhos*. Porto: Edições Afrontamento, 1987. (1962)

MUCZINIK, Ester. *Portugueses no Holocausto*. Lisboa: A esfera dos livros, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición*. In: 2º. CONGRESSO ABRALIC: LITERATURA E MEMÓRIA CULTURAL, v. 1, 1991, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: CEGRAC, 1991. p. 60-66.

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

SPITZER, Leo. Apresentação. In: BLAUFUKS, Daniel. *Sob céus estranhos: uma história de exílio*. Lisboa: Tinta da China, 2007.

## MOACYR SCLiar FAZERDOR DE GOLEMS

Márcio César Pereira dos Santos (UFMG)

**RESUMO:** O mito do "golem" atravessa toda a escrita de origem judaica migrando a partir da modernidade para a literatura contemporânea. Moacyr Scliar, numa longa tradição desses "fazedores de Golems", retomou esse mito em alguns de seus escritos. Destaco, em particular, nos romances "Cenas de uma vida minúscula", de 1991, e "Manual da Paixão solitária", de 2008. Em Scliar, o golem é parte de uma reflexão sobre o fazer literário, um ideário que atravessa toda sua obra, que o autor estabelece, principalmente, a partir de sua ficção de origem bíblica, contos, crônicas, sobretudo em seus romances em que as metáforas de origem da Escritura Sagrada revelam suas complexas técnicas da recriação textual.

**Palavras-chaves:** Literatura. Moacyr Scliar. Golem. Contemporâneo. Textualidade.


*Deus é onisciente, mas eu sou mais onisciente do que Deus, eu sei o que ele pensa. [...] Ele criou o céu e a terra, mas eu crio o texto que ele habita. (Fala de Sulamita, personagem de "Cenas de uma vida minúscula")*

*Moacyr Scliar*

Segundo a o Livro do Gênesis (ou *Bere`Shith*) e o *Sefer Yetziráh* (O livro da criação ou Livro da Formação), Deus criou o mundo pelas palavras, articuladas pela potência cosmogônica das 22 letras que as formaram. Essa força criadora teria criado tudo que passou a haver, e tudo que a partir da criação, em potencial haveria. O ato de criar originou também a sua replicação – as suas criaturas teriam a capacidade, ou potencialidade também, a seu modo, de recriar a criação.

A cosmogonia judaico-cristã é talvez, única em estabelecer esse nexo entre linguagem e os mitos da origem. As letras, as palavras, sua articulação como fala, portanto como texto seriam, anteriores, como o criador, à criação. Daí o peso do sagrado em cada letra, cada vocábulo, que constituiria em si uma galáxia de possibilidades.

A palavra *Golem* é uma dessas possibilidades. O termo que aparece uma única vez na *Tanach* (a Bíblia Hebraica), no *Tehilim* ou Louvores, o Livro salmos da Bíblia




Cristã, mais especificamente no Salmo 139, versículo 16: “Teus olhos viam meu embrião” (BIBLIA DE JERUSALEM, 1991, p. 1104), traduzindo o termo como “embrião”, segundo o dicionário de símbolos:

Interpreta-se em geral esse salmo como sendo as palavras do homem que agradece a Deus por havê-lo criado e que rememora para si as diferentes fases de sua criação: “Meu golem, Teus olhos o viam”. O termo golem toma aqui simplesmente o significado de “embrião”, que é o significado que tem em hebraico. Mas pode-se também conhecer que é Adão quem fala (o que não tardou em ser feito pelos exegetas) e que ele revive os episódios correspondentes do *Gênesis*. Nesse caso, o *golem* recebe uma carga de determinações suplementares. Ele é uma massa de terra informe, a matéria inerte do corpo de Adão antes de lhe ser insuflado o *pneuma* divino, a terra ainda não habitada pelo espírito e que aguarda ser vivificada pelo sopro vital. (MATIERE, 1985, p. 409).

Portanto, observam-se aqui as relações de sentido da palavra com o ato criação, o golém como massa informe, barro, limo, argila, matéria prima do oleiro. Com essas acepções o termo migrou da Bíblia para literatura talmúdica (*Midrash*) e mística judaica, a (*Cabala*), e uma vasta matéria literária se desenvolveu a partir contos e lendas populares. O mito do golém cresceu dentro dessas tradições e de matéria prima da criação, passou a representar o desejo humano de criar a partir do nada, emulando o ato divino da criação da vida. Por força de orações e rituais cabalísticos, os sábios do Judaísmo, os rabinos conseguiriam dar vida a uma escultura de argila, criando assim um ser artificial, capaz realizar tarefas diversas, entretanto ser criada a partir de um ato transgressor, a criatura se mostra imperfeita, pois não recebera o sopro divino, como explica o pesquisador Élcio Cornelsen:

Essa tentativa de reviver parte do processo cosmogônico acaba por fracassar, pois o ser criado é imperfeito. Embora entenda o que seu mestre diz e ordena o *Golém* não fala e acaba por fugir ao controle de seu criador, pois não para de crescer (CORNELSEN, 2004, p.39).

Das diversas conotações que o mito assume a partir da idade média, uma das principais seria a da resistência das pequenas aldeias e do gueto judeu. Ora, pois com as perseguições, os pogroms, e os infames Autos-de-fé, a que a população judaica passou a sofrer, com a diáspora e a ascensão do Cristianismo, uma perseguição implacável sobre o a sombra inextinguível do antissemitismo. A mais famosa versão é Praga, e atribui ao



Rabino Löw ou Loew bem Bezalel (1513-1609), a criação de um Golém, para defender o gueto de Praga, dos ataques e da violência. Mas o Golém excederia suas tarefas tornando-se uma força de extermínio indiscriminada, assim o Rabi Loew, por meio dos mesmos artifícios encantatórios, extingue sua criatura imperfeita.


Essa lenda fascinante ganhou corpo em nas incontáveis versões que a tradição judaica nos legou. Com advento da modernidade e a conseqüente separação entre o sagrado/místico e discurso científico/lógico, o mito do golém ressurgiu, nas artes modernas, sobretudo na literatura. Tornou-se uma espécie de tema básico para escritores de origem judaica, como: Jakob Grimm, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Annette von Droste-Hülshoff, Gustav Meyrink, Paul Celan, Isaac Bashevis Singer, Elie Wiesel, entre outros. Sobre esse profusão de versões a professora Lyslei Nascimento chama a tenção para a reflexão de Bashevis Singer:

A criação de um *Golém* não é somente um ato de defesa judaico, afirma Bashevis Singer, mas também uma reflexão filosófica do homem sobre a criação e suas relações com a linguagem.

É por isso que, para Bashevis Singer, [...] em tantos escritores que recontaram a lenda do *Golém*, mais que o sentido moral da lenda, tem-se também o sentido artístico da criação. Os “fazedores de golems” são desse modo, essencialmente artistas – escritores, pintores, compositores, escultores -, continuamente inquiridos sobre como realizam suas criações. (NASCIMENTO, 2004, p. 21).

Essa inquietação sobre o fazer artístico que o mito suscita é talvez um dos pontos mais relevantes como uma metáfora sobre a ética da criação humana, ou seja; buscar paranoicamente a perfeição em nossas criações igualar-se a Deus e conseqüentemente mata-lo para colocar-se em seu lugar e reinar ilusoriamente com o peso do ouro sobre nossos “pés-de-barro” e sucumbir por fim gravidade e ao tempo, forças incontornáveis da natureza, ou assumir as belezas das imperfeições como fonte de nossa maior riqueza, a curiosidade e capacidade quase ilimitada de fazer e refazer. Ser esse oleiro, sempre retrabalhando o barro de outras peças, para conseguir, não a forma, perfeita, mas forma inusitada diferente, por isso única em suas singularidades definitivas. Esse parece ser o “módus operandis”, de um dos nossos melhores “fazedor de golems”, o escritor gaúcho Moacyr Scliar (1937 – 2011)”.

Scliar, profícuo realizador, com mais de 80 trabalhos publicados ao longo de mais de 40 anos de carreira literária, notabilizou-se por sua profusão de temas e pela




multiplicidade de formas e formatos. Crônicas, contos, ensaios, e novelas e romances. O escritor se serviu dessa profusão de veículos para exercer sua inusitada imaginação. O judaísmo, como a revisão histórica, o discurso da ciência, as Escrituras, a memória, a identidade latino-americana, vicissitudes do cotidiano, todas essas linhas temáticas, foram fonte de seus trabalhos cujo objetivo parece ao final ser a integração de todos os discursos no jogo infundável da ficção literária.

E não seria diferente quando o autor lida com um mito tão cheio de nuances, como o *Golém*, especificamente em dois trabalhos a lenda é retomada, de forma literal e temática no romance *Cena de uma vida minúscula*, publicado em 1991 e obliquamente em *Manual da paixão solitária*, publicado em 2008.

Em *Cenas de uma vida minúscula*, Scliar elabora a trajetória de uma tribo de homúnculos, que vivem no interior da selva amazônica e descendem diretamente da estirpe salomônica. Uma comunidade de origem judaica, que mantém suas tradições e hábitos na pequena aldeia (um *shtetl*?) perdida em um igarapé da grande floresta. O narrador protagonista descreve, nas 40 primeiras páginas do romance, as origens salomônicas dos magos, prosaicamente nomeados sempre como Habacuc (um dos filhos de Salomão, não o profeta pré-babilônico) que milhares de anos depois criariam de si aquela estirpe de homens minúsculos. No texto são recriados os dias do reinado do famoso rei, mas os protagonistas são dois dos filhos de Salomão, Habacuc e Sulamita, a quem é confiada a tarefa de escrever “o grande Livro que contará a história do nosso povo” (SCLIAR, 2003, pag.16) como diz Sulamita. Esta irá se consumir na tarefa, ao tentar inserir sua subjetividade na história de Israel é reprimida e rebela-se contra os protagonistas daquela história que conta mas é excluída enquanto consciência: “Deus é onisciente, mas eu sou mais onisciente do que Deus, eu sei o que ele pensa. Ele não me derrotará, Habacuc, nem ele, nem seu preposto Salomão. Ele criou o céu e a terra, mas eu crio o texto que ele habita.” (SCLIAR, 2003, pag.21). Sulamita sucumbe ao desvario e morre, não antes sem legar a seu irmão Habacuc a rebeldia contra o pai, deixando Israel e retomando a tarefa da irmã para cunhar o *Livro das Origens*. Porém amplia sua ambição e quer superar o próprio e o Deus que ele serve. Habacuc quer criar vida e fundar uma dinastia sua;

- Quero criar um ser vivo – disse cauteloso, Esperou um pouco e repetiu mais alto.






- Quero criar um ser vivo!

[...]

Um ser vivo. Não era pouco, aquilo: extrair, da matéria inerte, vida. Transcendia o mágico, chegava ao divino; com todos os riscos que isto implicava. Contudo não era arrogância, ou onipotência, que o moviam; era a emoção de se encontrar, de alguma forma, com a amada. (SCLIAR, 2003, pag. 26).

Habacuc ao foge e funda uma linhagem que magos descendentes – todos nomeados Habacuc -, que erram do oriente para ocidente em quase vinte séculos de história, misturando o factual e o lendário, o narrador traça por reminiscências de leituras do mítico *Livro das Origens* as daquela estirpe andanças que trarão o último Habacuc em Nau Portuguesa, às selvas brasileiras, onde por fim, a partir de suas prosaicas emanções concebe uma nova espécie, a raça minúscula à qual pertence o protagonista narrador. Esse prólogo é uma clara recriação da história do povo judeu e dos eventos que o levaram a se espalhar pelo mundo. A diáspora é reencenada nas primeiras páginas da obra e funciona como ponto de partida para uma reflexão sobre identidade, tradição, assimilação e pertencimento, temas recorrentes na ficção de Moacyr Scliar. Na segunda parte do romance, o protagonista, herdeiro e detentor da história da tradição de sua tribo descrevem os eventos que o levam a abandonar seu povo e o a entrar em contato com a sociedade brasileira. Ele é levado, inadvertidamente com uma companheira, à gigante cidade de São Paulo, e os efeitos desse choque de civilizações irão consumir sua conterrânea, que irá sucumbir como a primeira Sulamita, enquanto a personagem principal será assimilado por aquela cultura dominante e modificada, crescendo fisicamente, modificando no corpo, na escrita do corpo, sua identidade, suas tradições e sua história.

Scliar recria a narrativa do golém, modificando as dimensões e as relações de consciência de suas criaturas, no final, são criaturas forjadas por um mago (Rabi), que após milênios acumulando conhecimentos científico e mágicos, gera seus pequenos seres como que planta uma árvore, o mago cria macho e uma fêmea, lega-os o Livro das Origens e morre. Como toda criação imperfeita os homúnculos mantem seu estranhamento com o mundo normal, que podemos chamar, como na verdade como identidade. Quando expostos àquele mundo gigantesco (monstruoso) ou sucumbe ou é assimilado. Scliar inverte aqui o espelho das consciências e a dimensão monstruosa da




cultura de assimilação. O protagonista cresce até atingir o tamanho em que sua pequenez é socialmente aceitável, embora sempre um baixinho. O livro das origens desaparece na selva amazônica como antiga tribo natal do protagonista, porém permanece a memória no relato do narrador, fruto talvez de um delírio febril do protagonista, o que pouco importa, pois a ficção enquanto narrativa poderá sempre ser uma das possibilidades da história.

Já no romance *Manual da Paixão*, Scliar recria o mito golém, Shelá, o terceiro e silencioso, filho do Patriarca Judá, que no capítulo 38 do livro gênesis, nega à sua nora Tamar, seu direito pela lei do Levirato, de ter Shelá, o filho adolescente como progenitor. Na versão de Scliar, Shelá é um dos narradores protagonistas, um adolescente desejoso que sonha com a cunhada Tamar, que lhe é negada por seu pai, assim só lhe resta, o sexo solitário e a escrita. Para satisfazer sua paixão errante, o narrador protagonista constrói então seu “manual do sexo manual”. Primeiro, por meio do barro, como oleiro: Shelá molda no barro de sua caverna uma Tamar, para fecundá-la. Ser incompleto, esta se mostra fria e sem vida – como no mito *Golem*, feito de barro mas sem a palavra que lhe dê vida, seu poder de criação se mostra incompleto. Segundo Lyslei Nascimento, essa imperfeição é o cerne da natureza do *Golem*, como também das criações humanas:

Quando a letra Aleph é apagada da inscrição tatuada no Golem, este volta a ser uma massa inanimada e informe de argila. O poder mágico da escrita sobre a matéria inerte corresponde à criação que, aspirando a verdade absoluta, revela-se falha e imperfeita. A falibilidade e a mortalidade da criatura espelham as incompletudes e, por extensão de suas criações, a escrita e a arte.(NASCIMENTO, 2007, p.18).

No romance *Longe de buscar a perfeição e a “verdade” dos místicos e cabalistas*, a *Tamar-Golem* é uma emulação de outra imitação, destinada ao prazer do efêmero, e sua imperfeição é sua maior qualidade, pois assim poderá ser abandonada:

Que prazer, meu Deus, que prazer, que êxtase! E não me senti culpado, nem um pouco culpado. Sim, como Onan eu derramara minha semente sobre a terra, mas não qualquer terra, era a terra feita Tamar. Só que constatei ao me levantar que não era mais Tamar que estava ali. Resultado dos meus espasmódicos, brutais movimentos, a pobre tinha sido completamente destruída, voltava a ser uma massa




informe de barro. Como muitos outros, eu destruíra o objeto de minha paixão. (SCLIAR, 2007, p.145).

Shelá, então, abandona suas investidas cabalísticas e passa do barro ao texto para constituir seu objeto de paixão. A paixão escrita, a paixão pela escrita.

Em ambos os romances o mito do golém é reconfigurado, como uma reflexão sobre o ato de criar, mais especificamente sobre o ato de criar o texto, sobre o fazer literário, o que não seria exatamente, uma novidade no trabalho ficcional do autor gaúcho, de fato pode-se identificar essa linha reflexiva, já em seus primeiros textos publicados. O longo Conto “Os contistas”, publicado originalmente na coletânea Balada do Falso Messias de 1976, é uma longa, tipificação de temas, que seriam retomados pelo próprio autor em outras coletâneas.

Scliar, nunca se colocou como um teórico de literatura, de fato o único trabalho que publicou com essa temática, teria sido O texto, ou: a vida: uma trajetória literária. Publicado em 2007. No entanto, certo ideário sobre a criação artística, pode ser reconhecido em suas ficções, sobretudo, em textos em que retoma e recria o texto Bíblico, textos onde exerce a intertextualidade, não é apenas um recurso, mas uma das colunas que estruturam sua ficção, segundo Gilda Salem Szklo, “A intertextualidade, nos escritos de Scliar, é a fonte de sua criatividade, possivelmente o tema principal de sua obra.” (SZLO, 1990, pag. 16). Nesses romances há sempre um narrador escriba e um manuscrito encenado, no texto, Essa estratégia textual pode ser aproximada daquilo que o semiólogo e escritor Umberto Eco definiu como “metanarratividade”, ou seja, como “reflexão que o texto faz sobre si mesmo e sua própria natureza ou intrusão autoral que reflete sobre o que se está contando e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões”. (ECO, 2003, pag. 199). Quando o narrador encena o trabalho literário, concomitantemente revela suas limitações enquanto obra artística, delimitando sua própria finitude. Nos romances esses textos encenados, desaparecem sob o fogo ou se perdem no tempo, sendo reconhecidos apenas pelas emulações que narrativa faz deles, a cópia da cópia, como golems, que encenam a forma humana e ganham e vida e perecem pelo princípio, ou seja: a palavra escrita, enquanto narrativa enquanto ficção.



Os romances de Scliar como Golem não almejam a perfeição, longe disso, eles tiram sua força nas discrepâncias que lhes conferem o estranhamento e resiliência. Resistir ao tempo, pela memória e pelo sonho.

### **Referências bibliográficas**

BÍBLIA DE JERUZALEM, Trad. Gilberto da Silva Gorgulho. São Paulo: Paulus, 2003.

BRUNEL, Pierre. (org.). Dicionário de mitos literários. Brasília: Editora UNB/ José Olímpio, 2000.

NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei. (org.). *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SCLIAR, Moacyr. *Cenas da vida minúscula*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

SCLIAR, Moacyr. *Os vendilhões do tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCLIAR, Moacyr. *O texto, ou: a vida: uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

## A LITERATURA DE TESTEMUNHO DE ILSE LOSA

Saul Kirschbaum<sup>1</sup>

**Resumo:** Ilse Losa nasceu em 1913 na Alemanha. Com a ascensão do nazismo, emigrou para o Porto. Em 1984 ganhou o Grande Prêmio Gulbenkian de Literatura para Crianças. Colaborou na tradução em alemão de obras portuguesas e traduziu do alemão autores consagrados. Colaborou em periódicos portugueses e alemães. Losa merece ser apreciada por outra vertente de sua obra: escreveu romances e contos que retratam as transformações sofridas pela vida na Alemanha desde antes da era nazista até o imediato pós-guerra, requerendo serem lidas como literatura de testemunho. Seus obra ficcional mostra que a experiência do exílio é vivida de forma diferente por homens e mulheres, o que se reflete na escrita ao nível dos temas e da perspectiva adotada.

**Palavras-chave:** Ilse Losa; Literatura de exílio; Literatura de testemunho

[...] não se volta tão depressa para uma terra onde por toda a parte ainda há cheiro a crime, sobretudo quando esse crime nos diz respeito.  
(Ilse Losa, *Sob céus estranhos*, p.152)

O romance *Sob céus estranhos* oferece um amplo panorama das diversas dimensões da tragédia vivida pelos refugiados, aqueles que tiveram que fugir às pressas da Alemanha ou de outros países ocupados pelos nazistas, entre 1933 e 1945.

A alemã Ilse Losa viveu essa situação na própria pele: em 1933, aos vinte anos, foi obrigada pela Gestapo, por ser judia, a abandonar o curso universitário que frequentava e o emprego em um hospital de Hannover. Daí em diante, a discriminação continuou a atingi-la nos diversos trabalhos que tentou exercer. Finalmente, em 1934 a censura da Gestapo abriu uma carta dirigida a uma amiga, na qual Ilse Lieblich – seu nome de solteira - manifestava sua oposição ao regime. Fugiu então às pressas para a cidade do Porto, em Portugal, onde enfrentou a condição de refugiada, condição que só foi superada em 1935, ao casar com o arquiteto Arménio Losa e, assim, obter a cidadania portuguesa.

*Sob céus estranhos* foi escrito em 1962, já na maturidade da autora. Chegando perto dos cinquenta anos, Losa, que começou sua carreira de escritora em 1943, já tinha publicado outros dois romances - *O Mundo em que Vivi* (1943) e *Rio sem Ponte* (1952) -, antologias de contos – *Histórias quase Esquecidas...* (1950) e *Aqui Havia uma Casa* (1955) -, um livro de crônicas – *Ida e volta, à procura de Babbitt* (1959) -, além de abundante literatura infantil, gênero no qual é mais conhecida – em 1984 ganhou o Grande Prêmio Gulbenkian de Literatura para Crianças.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela USP. Contato: saul.kirschbaum@gmail.com

Dedicou-se também à tradução de obras portuguesas para o alemão e do alemão para o português – de autores de relevo como Anna Seghers, Bertold Brecht e Max Frisch - e contribuiu com colunas em importantes jornais e revistas, em Portugal e na Alemanha, entre os quais o *Jornal de Notícias*, o *Comércio do Porto*, o *Diário de Notícias* e o *Neue Deutsche Literatur*. É sua, entre outras, a primeira tradução em português do *Diário de Anne Frank*, para o qual escreveu um prefácio.

*Sob Céus Estranhos* é seu primeiro romance ambientado em Portugal. A ação se passa quase que inteiramente na cidade do Porto. Esta escolha funciona como um agravante para os refugiados: praticamente todos eles estavam lá “de passagem”, a espera de poder prosseguir viagem para os Estados Unidos ou algum país da América do Sul. Por um lado, a dificuldade de obtenção de visto, condicionada a carta de fiança, e a sempre presente ameaça de não ter renovada a autorização de permanência em Portugal, o que implicava em prisão ou internação em campos especiais, impunha uma constante sensação de suspensão, de existência provisória; por outro lado, habituados em suas cidades de origem a desfrutar de vida cultural e social intensa, os refugiados não estavam em Lisboa, a grande metrópole do país, mas na provinciana Porto, o que tornava o quotidiano muito aborrecido.

A narrativa começa *in media res*. Enquanto espera, ansiosamente, o desfecho do parto de Teresa - sua esposa portuguesa -, a personagem central, Josef Berger, ou simplesmente José, seu nome aporuguesado, rememora os principais acontecimentos dos últimos anos, desde episódios passados ainda no convívio com sua família, na Alemanha, e que resultaram em sua transferência para Portugal, até, já terminada a guerra, a viagem que faz com Teresa de visita à Alemanha natal - aparentemente em 1948 -, no penúltimo capítulo do romance, viagem ao final da qual fica sabendo que a esposa está grávida. Os episódios se sucedem sem ordem cronológica, ao sabor das recordações.

Tendo levado Teresa para o hospital e sido informado de que o parto só ocorreria horas mais tarde, José sai andando pelas ruas da cidade e acaba por entrar em um café. Lá, o encontro inesperado com um aluno do tempo em que dava aulas de alemão evoca em sua mente o feixe de lembranças de que o romance trata. Ou seja: após um primeiro capítulo conduzido por um narrador em terceira pessoa, que apresenta toda a trama do romance de forma sintética, a narrativa prossegue em primeira pessoa, pela voz do protagonista, na forma de fluxo de consciência. Ao longo de sua divagação, José lembra acontecimentos e pessoas, seguidamente cedendo a voz aos atores desses

eventos, em discurso direto, reproduzindo mentalmente diálogos ocorridos em sua presença. Isto faz com que o leitor, muitas vezes, perca de vista que quase nada ocorre no presente da narrativa, que quase tudo é passado, desenvolvido na mente do protagonista.

Somente no último capítulo, quando José telefona para o hospital e é informado de que o parto está a ponto de acontecer - e o tempo narrado volta para o presente -, o foco retorna para o narrador onisciente em terceira pessoa do início do romance, o qual conduz a narrativa até seu desfecho, com o nascimento da criança. Mas o final fica em aberto. Afastando-se da trajetória da autora, mesmo casado com uma portuguesa e pai de uma criança nascida em Portugal, José não tem plena certeza de que lhe será permitido ficar no país, de que não corre mais o perigo de não ter sua autorização de permanência renovada e, em consequência, de ser deportado. A caminho do hospital, José pensa (LOSA, 1962, p.203):

[...] sou estrangeiro, o estrangeiro é tolerado, ai daquele que se atreve a integrar-se!, se ao menos me naturalizassem, diabo!, [...] o nosso menino não será estrangeiro, é o que lhe vale, tenho de me deixar ficar por isso... ficar... linda palavra... [...] ficar, quem me garante que possa ficar, quem garante seja o que for, quem garante que a Teresa não morra de parto?...

Interessante recurso narrativo amplamente utilizado pela autora consiste em mencionar de passagem algum acontecimento, no contexto de outro, para retomá-lo páginas adiante, por sua própria importância. Esse zig-zag imprime movimento ao relato, quebrando a linearidade da sucessão cronológica de eventos, e, de certa forma, trás o leitor para dentro da narrativa, pois este percebe que já tinha conhecimento do episódio, e agora o conhecerá em detalhe. Apenas para exemplificar, pode-se citar o mal estar causado pela tapeçaria *Jesus e os Apóstolos*, confeccionada por Teresa, episódio mencionado na página 155, com foco na reação do protagonista, e retomado na página 159, agora com ênfase na atitude do poeta Simão Vicente a vista da tapeçaria.

Também merece destaque a habilidade da autora em combinar planos temporais diversos, tais como *flash backs* dentro de *flash backs*. Por exemplo, na página 116 o narrador lembra de quando recebeu telegrama do irmão Tony informando-o da morte do pai: “*Good old man passed away peacefully*”; esta memória evoca uma cena muito mais antiga, lembrada na sequência - durante férias de verão, ele e o irmão são ainda crianças, o pai divide uma maçã e ensina-os a reconhecer cogumelos venenosos, aproveitando para transmitir-lhes ensinamentos para a vida:

[...] “vejam, meus filhos, os mais vistosos e garridos são quase sempre os mais perigosos”. Aponta para um cogumelo branco, de chapéu vermelho às pintas: *agaricus muscarius* lê-se por baixo. “O pior de todos”, diz *good old man*. “Como ele há também indivíduos, de corpo bonito e alma podre. O brilho ilude, meus filhos, o brilho ilude.”

Muitas das narrativas de Ilse Losa para adultos elaboram experiências que têm a ver com as transformações sofridas pela vida na Alemanha, o contraste entre o antes da ascensão do nazismo, a vida sob aquele regime e o imediato pós-guerra, evidenciando perdas irrecuperáveis. Por este motivo, seus romances e contos requerem ser lidos como literatura de testemunho, ou de exílio.

O romance não ignora a Shoá, fazendo dialogar texto e contexto; por conhecimento próprio do narrador/protagonista ou por informação recebida de outros refugiados, chegam ao texto as câmaras de gás, os fornos crematórios, os vagões selados, os massacres. No entanto, o foco dramático não recai sobre os crimes cometidos pelo nacional-socialismo, mas sobre as perturbações humanas ocorridas em consequência da barbárie. Para falar como Ana Isabel Marques (2009, p.2),

a experiência do exílio é [...] vivida e percebida de forma diferente por homens e mulheres: enquanto as obras de autoria masculina evidenciam uma maior propensão para abordar as grandes questões da época e para dar aos acontecimentos narrados um enquadramento histórico, a escrita feminina – como a de Ilse Losa - privilegia o ângulo privado da História, dando conta de pequenas situações e dramas do quotidiano.

Os efeitos dos acontecimentos sobre a subjetividade das personagens. Algumas são tomadas de completa apatia. Outras vão mesmo ao suicídio, como o escritor Frank e seu jovem amigo Hans, mesmo já tendo se transferido para a Califórnia (p.79-80). Uma reflexão de José, entre várias outras, ilustra bem essa escolha (LOSA, 1962, p.21):

Eu seria diferente sem os fanáticos desumanizados que me agrediram num tranquilo dia de Primavera. A sua brutalidade vive em mim, sempre viverá em mim, mas a minha inocência daquele momento, a minha dor e a minha solidão, por sua vez, vivem neles por mais rudes e duros que possam ser. Seria outro se não soubesse do massacre de crianças que os meus compatriotas levaram a cabo. Porque, se eu não o soubesse, como poderia imaginar que eles eram capazes de organizar tal carnificina, se os via sempre sorrir para as crianças com ternura?

Ou seja, a ênfase não está propriamente no massacre de crianças pelo pacato povo alemão, mas na perda da inocência sofrida pelo protagonista ao constatar que seus



compatriotas eram capazes de semelhantes violências, a decepção que resulta do conhecimento dessa tragédia.

Na visita à Alemanha depois de terminada a guerra, Josef percebe que está condenado a um entre-lugar, um não-lugar, já não pode reconhecer a Alemanha como sua pátria, e nunca se sentirá plenamente à vontade em Portugal. O que era a condição concreta de um indivíduo expatriado, aos poucos deixa de o ser para se transformar numa aventura interior. O que vivenciou resultou em perda de identidade, requerendo um grande esforço de busca de raízes e construção de uma nova identidade. Como enfatiza Ana Isabel Marques, (2009, p.57), a obra de Ilse Losa destaca “a nostalgia do mundo perdido da infância, os sentimentos dicotômicos em relação à pátria e ao regresso”. O reencontro com um mundo que já não existe.

Essa ruptura radical com o país de origem é sumarizada na passagem em que Josef lembra da viagem à Alemanha, local que se lhe configura um imenso cemitério (LOSA, 1962, p.195):

Vira-me tantas vezes regressar, a caminhar pelas ruas da minha cidade, ouvir os ruídos, sentir os cheiros, reconhecer os rostos familiares, mas: numa cidade onde grassara a morte, os ruídos são surdos e ocos e trazem ecos de túmulos, e onde o crime fora legítimo, retumbam gritos das valas comuns e dos crematórios, e os cheiros são acres e podres, evocando cadáveres, e os rostos são velhos e sulcados, desconhecidos e distantes, carregando amargura.

Em outra parte, o protagonista dirige a seguinte reflexão à personagem Nils, a propósito da impossibilidade de se reconciliar com o passado (LOSA, 1962, p.29):

Voltei para lá, Nils, voltei, mas aquilo já não era a minha casa nem a minha chegada nem o meu regresso. O regresso, Nils, está dentro de nós, todo o resto muda sem interrupção. E quem uma vez foi condenado a fugir nunca mais será outra coisa senão um fugitivo, quer tenha de fugir de si próprio, que é o teu caso, ou da pátria, que é o meu; tanto faz que vagueie de terra em terra como de ilusão em ilusão: o que dificilmente conseguirá é chegar.

Ao refletir não só sobre os acontecimentos ocorridos antes e durante a barbárie nazista, mas também – e talvez principalmente - sobre o que aconteceu depois, Ilse Losa pode ser aproximada de Ruth Klüger. Em sua autobiografia, a escritora judia-austriaca discorre sobre as dificuldades que enfrentou para preservar seu direito de lembrar do tempo em que esteve submetida à opressão concentracionária. Por exemplo, quando, já

em Nova York, após jantar na casa de uma tia distante, registra (KLÜGER, 2005, p.203):

Fomos levadas de volta para casa em um carro enorme e portentoso. Na escuridão, sentada no confortável banco traseiro, a tia distante disse para mim: “Você precisa apagar da mente o que aconteceu na Alemanha e fazer um novo começo. Você tem de esquecer tudo o que ocorreu na Europa. Apagar, como se apaga o giz da lousa com um apagador”. E para que eu a entendesse com meus fracos conhecimentos de inglês, fez o gesto de apagar. Pensei que ela queria tomar de mim a única coisa que tinha, ou seja, minha vida, a vida que vivera. Não se pode jogar isso fora como se tivéssemos uma outra guardada no armário. Ela também não desejaria jogar sua infância fora, essa é minha e pronto, não posso inventar uma outra vida para mim. Por que impor regras de como eu deveria lidar com ela? Catando palavras pouco acessíveis, rechacei esta sugestão de trair minha gente, os meus mortos. A língua resistia. Sentimentos represados são, sem dúvida, bons professores de idioma. A tia mal prestou atenção naquele balbucio estrangeiro.

Quando se cogitou visitar outra vez esses parentes, recusei-me. Houve cenas com minha mãe, fui irredutível.

Nossa autora pode também ser aproximada do espanhol Jorge Semprun, não-judeu que esteve por dois anos internado em Buchenwald como comunista e depois vivenciou as dificuldades de retomar a vida de antes, de voltar a conviver com as pessoas e ambientes de antes. De se expressar. Desistindo do livro que estava tentando escrever, por lhe evocar a memória da morte, o escritor reflete (SEMPRUN, 1995, p.111):

Sem escrúpulos, decerto, mas não sem certa aflição. Pois cada um desses encontros, cada uma dessas aventuras, por mais agradável que fosse, reavivava em mim as dores da memória. Cada uma delas despertava-me a morte que eu queria esquecer, mas cujo brilho turvo estava na origem desses prazeres.

Durante todo o verão do regresso, todo o outono, até o dia de inverno ensolarado, em Ascona, no Tessino, em que resolvi abandonar o livro que estava tentando escrever, as duas coisas que pensei que me ligariam à vida – a escrita, o prazer -, ao contrário, dela me afastaram, remeteram-me permanentemente, dia após dia, à memória da morte, sufocaram-me na asfixia dessa memória.

De certa forma, Ilse Losa realizou o projeto literário de Semprun, tal como expresso nesse trecho (SEMPRUN, 1995, p.163-4):

- Há obstáculos de todo tipo à escrita. Puramente literários, alguns. Pois não pretendo fazer um simples depoimento. Já de início, quero evitar, evitar-me a enumeração dos sofrimentos e dos horrores. Outros se aventurarão, de toda maneira... Por outro lado, sou incapaz, hoje, de imaginar uma estrutura romanesca na terceira pessoa. Não desejo sequer enveredar por esse caminho. Portanto, preciso de um “eu” da narração, nutrido com a minha experiência, mas ultrapassando-a, capaz de nela inserir o

imaginário, a ficção... Uma ficção que seria tão esclarecedora quanto a verdade, sem dúvida. Que ajudaria a realidade a parecer real, a verdade a ser verossímil. Esse obstáculo, hei de superá-lo, mais dia menos dia. De repente, num dos meus rascunhos, vai explodir o tom exato, vai se estabelecer a distância correta, tenho certeza.

*Sob Céus Estranhos* certamente contém elementos autobiográficos. Como Ilse Losa, José foi obrigado a abandonar a faculdade de medicina que cursava na Alemanha, foi humilhado, discriminado e agredido por sua condição de judeu, não obstante a mãe protestante, até não lhe restar alternativa à emigração. Ambos encontraram refúgio em Portugal. Mas esses pontos de contato não reduzem a obra a uma simples autobiografia com foco no factual, não lhe tiram o valor estético. O protagonista/narrador não se configura como *alter ego* da autora. A cidade do Porto do romance é uma criação ficcional plena, que captura o essencial da vida na cidade na época; as personagens são figuras complexas e verossímeis, desenvolvidas em toda sua dimensão humana, respeitada a linguagem específica de cada uma, coerente com sua origem, profissão e classe social.

A esse respeito, veja-se a reflexão do protagonista sobre o próprio fazer literário (LOSA, 1962, p.67):

Ao contar coisas da minha vida a Teresa desenvolvo os pormenores, imito a fala das personagens, torno-me inventivo, porque gosto de sentir nela o meu público grato, e o efeito que junto dela consigo tirar faz-me cismar por vezes se o teatro não teria perdido em mim um estupendo ator.

Se as personagens e situações são inspiradas em pessoas e eventos que a autora efetivamente conheceu e vivenciou, no romance elas são filtradas e submetidas a transformação literária que as eleva ao plano do mito.

O romance observa de perto os refugiados, mas também olha para os habitantes locais, que têm seu dia-a-dia perturbado pela chegada maciça de estrangeiros. Assim, uma das personagens que terão aulas de alemão com José, comerciante, reporta a ele uma conversa com sua esposa (LOSA, 1962, p.16):

Mas quando entram fregueses alemães na tua loja, Aurélio? Foi o que ela disse. Helena, tu não fazes idéia de coisa nenhuma. Então não sabes que de dia para dia estão a chegar mais alemães? Fogem aos milhares da terra deles. Já se vê, ela não sabia nada de política e coisas assim.

Com frequência, as obras que tratam de vivências de exilados não se detêm nos impactos que sua presença ocasiona sobre a população autóctone, assumindo desde logo que esta deveria acolher aqueles. No romance, a aparente liberdade de costumes dos refugiados escandaliza, mas também é vista pelos locais como sedutora, em contraste com o ambiente tacanho em que vivem, despertando tentações no sentido de sacudirem esse marasmo; repulsa e atração; o choque social e cultural, desestabilizante, é analisado pela autora em trechos como (LOSA, 1962, p.72):

Viam-se raparigas de famílias bem instaladas em simulado *negligé*, de penteados “à refugiada”, a fumar cigarros nas confeitarias, a discutir com gestos largos. Rapazes que até então só saíam à rua com uma rapariga da sua roda, acompanhados por mais alguém da família a garantir decência, mostravam-se agora por toda a parte com essas “valdevinas”, aparentemente cheias de desprezo pela tranquilidade burguesa. Essa gente estranha, espalhada pelos cafés e nas praias, a levar uma vida de nômade, quase de ciganos, destoava no ambiente e criava uma atmosfera de instabilidade, incerteza e angústia. Não se estaria tão seguro na sela como se tinha suposto? Poderia alguma ventania sacudir as velhas fachadas e demoli-las?

Em *Sob céus estranhos*, Ilse Losa consegue evitar o clima pesado, deprimente, que por vezes se encontra em outras obras que tratam dessa temática. Encontra o “tom exato”, a “distância correta” visada por Semprun. Sem diminuir a gravidade da tragédia, sua narrativa em muitos momentos é leve, até com recurso a ironia, em particular quando se trata de criticar o provincianismo da cidade do Porto, como a exclusão das mulheres da vida social, que se pode apreciar, por exemplo, no seguinte trecho (LOSA, 1962, p.56):

As três mulheres: a sogra, a cunhada e a mulher, tratavam-no respeitosamente pelo nome de família. “Sousa”, diziam dum modo quase impessoal. O seu primeiro nome, Felisberto, nunca o pronunciavam. Luísa, a filha, dos seus onze ou doze anos, era a única que conseguia dele o que queria e não o tratava por Sousa mas por paizinho. Só mediante intervenção dela as mulheres recebiam autorização para uma ida ao cinema ou ao teatro onde, evidentemente, ele as acompanhava, pois sozinhas, só à missa, na melhor das hipóteses, embora a cunhada Maria Paula pagasse quase sempre os bilhetes para os espetáculos.

O humor, no entanto, é ácido e voltado contra o próprio protagonista, que é capaz de rir de si mesmo, como na entrevista no consulado americano, na página 53, em que se apresenta como “cinquenta por cento”, “mulato-branco”.

O romance de Ilse Losa, certamente, influenciou o fotógrafo judeu-português Daniel Blaufuks na escrita de seu belo livro de fotografias, de igual título (2007), em

que o autor contrapõe ao romance as vivências de seus avós, que viveram como exilados em Portugal na mesma época retratada por Losa.

Não obstante os refugiados de Ilse Losa, em sua maioria, serem judeus, o romance não associa a condição de refugiado com a pertença judaica, apreendendo a problemática do perseguido em toda sua amplitude e dimensão universal. Nesse sentido, a obra nos ajuda a apreciar em maior profundidade a situação vivida pelas dezenas ou centenas de milhares de refugiados que, neste mesmo momento, tentam sair da Síria ou da África, vagando sob céus estranhos e inóspitos em busca de condições mínimas de sobrevivência. E também a das populações e estados pressionados a acolhê-los, sem disporem da infra-estrutura mínima necessária.

### **Referências bibliográficas**

BAKHTIN, Mikhail – *Teoria do romance I: A estilística*. (tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BLAUFUKS, Daniel – *Sob céus estranhos: uma história de exílio*. Lisboa: Tinta-da-China, 2007.

KLÜGER, Ruth – *Paisagens da memória: Autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. (trad. Irene Aron). São Paulo: Editora 34, 2006.

LOSA, Ilse – *Sob céus estranhos*. Lisboa: Portugália editora, 1962.

----- *A minha melhor história*. Porto: Editora Nova Crítica, 1979;

----- *O Mundo em que vivi (5ª edição)*. Porto: Edições Afrontamento, 1987.

----- *Caminhos sem Destino*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

----- *Ida e Volta. À Procura de Babbitt (2ª edição)*. Porto: Edições Afrontamento, 1993.

----- *À Flor do Tempo*. Porto: Edições Afrontamento, 1997.

MARQUES, Ana Isabel Mendes Rosa – *As traduções de Ilse Losa no período do Estado Novo: mediação cultural e projecção identitária*. (tese de doutorado). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.

SEMPRUN, Jorge – *A escrita ou a vida*. (trad. Rosa Freire D'Aguiar). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

## A RESISTÊNCIA – UMA LEITURA À LUZ DO TALMUD

Sheila Kaplan (UFRJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Conhecer a origem do irmão adotivo, nascido na Argentina à época da ditadura militar, faz de *A resistência*, de Julián Fuks, um romance construído sobre uma investigação, que se revela mais interpretativa do que documental. A leitura da obra, a partir da tradição hermenêutica hebraica, desenvolvida por gerações de talmudistas, permite ressaltar este aspecto interpretativo, que atravessa e estrutura o romance.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira; Talmud; Hermenêutica hebraica

Ao ler um texto à luz de um outro texto – no nosso caso, a escolha do Talmud como uma referência para a nossa leitura do romance *A resistência*, de Julián Fuks – há sempre inúmeros riscos, sendo o maior deles o de uma conexão forçada, uma análise com mão pesada e fixidez no olhar, que, no lugar de expandir, aprisionaria o texto em foco. Ciente deste risco, procuramos que o Talmud nos sirva para abrir caminhos analíticos, em conformidade à sua forma e organização complexas, ampliando a leitura, buscando não encerrá-la em emolduramento rígido.

E por que usar o Talmud, a lei oral judaica, para ler um texto que não é voltado à temática relativa ao judaísmo? É certo que, no romance de Fuks, o pai do narrador, como exposto em breve passagem do livro, tem ascendência judaica, mas não se prende a este fato tal escolha, e sim à própria estrutura da narrativa. O livro se constrói sobre um esforço interpretativo, a exegese de um acontecimento – a verdade sobre a adoção do irmão do narrador. A busca por compreender o que esteve na origem deste acontecimento e suas repercussões no presente segue, em consonância com o pensamento talmúdico, “uma hermenêutica rigorosa e ininterrupta à procura de sentido que está sempre mais além” (PAIVA; MOREIRA, 2013).

Se *A resistência*, como boa parte da literatura contemporânea brasileira, insere-se na vertente da autoficção, evidência confirmada pelo seu autor em diversas ocasiões, desviamos desse viés de análise, pois, mais do que pontuar e problematizar as coincidências entre autor e personagem, interessou-nos acompanhar o fluxo subterrâneo à narrativa, o que a organiza e movimenta. E nessa leitura, entre inúmeras possíveis, o que encontramos é uma narrativa que se move por meio de interrogações,

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras (PUC-Rio). Contato: sheilakaplansk@gmail.com

<sup>2</sup> A esta compreensão mais literal (*pshat*) do texto bíblico, seguem-se as camadas alusiva (*rémez*),

indagações que desembocam em outras indagações. As perguntas incessantes, o escrutínio obsessivo de cada palavra, a reflexão permanente sobre a própria construção do livro, as dualidades que o constituem, o raciocínio que avança por meio de ditos, desditos e interditos – são estes elementos do romance que nos remetem a uma lógica também presente na tradição interpretativa judaica, aqui contemplada em seu aspecto textual.

Começando por seu plano mais epidérmico – o que, na hermenêutica hebraica, corresponderia ao *pshat*<sup>2</sup>, o primeiro nível essencial de compreensão da escritura bíblica –, *A resistência* é um romance sobre o sentido que pode ter a adoção de uma criança, em particular quando o contexto em que esta adoção acontece é o de uma ditadura, no caso, a argentina, que, entre seus feitos mais cruéis, deixou centenas de órfãos de prisioneiras políticas torturadas e mortas, que foram adotados por outras famílias. É a partir desse conhecido fato histórico que o narrador vasculha não só a possível origem do seu irmão mais velho, mas busca um sentido para seu comportamento esquivo, recluso e intratável, sua distância em relação à família (“eu não sou como vocês”, diz o irmão), sua revolta (FUKS, 2015, p.99). Poderia ser, aquele irmão, filho de um dos desaparecidos, de uma mãe assassinada durante a ditadura militar?

A partir desta indagação essencial, que já aponta para o elo indissociável entre história pessoal e política, é que se dá a discussão do livro, em que esses planos, imbricados, desdobram-se em questões como as relações familiares, a ditadura na Argentina, o exílio no Brasil, a memória embaçada, talvez inventada, sobre os reflexos desses acontecimentos na vida da família e a autoreflexão permanente sobre o valor da escrita como forma de conhecer e dar conta do que realmente se passou e se passa, em especial no âmbito do que pensam e sentem os personagens.

Foi o próprio irmão que pediu ao narrador que um dia escrevesse sobre “ser adotado” – informação que o leitor terá quase ao final do livro, em capítulo definido como o “clímax da nossa história” (FUKS, p.126). Frente ao apelo, ele tinha diante de si inúmeras estratégias narrativas possíveis – do romance psicológico ao *thriller* – mas foi o caminho exegético o que escolheu para desvendar o mistério da origem e o

---

<sup>2</sup> A esta compreensão mais literal (*pshat*) do texto bíblico, seguem-se as camadas alusiva (*rémez*), exegética (*drash*) e secreta (*sod*), compondo estes quatro níveis de leitura o *pardés* (paraíso ou pomar, em hebraico). (OUAKNIN, 1996, p.68).



que percebia como não pertencimento do irmão, fantasma que desde sempre lhe assombrara. Nesse caminho, tudo transforma-se em signo que exige interpretação: um olhar desviado numa foto, a rejeição à comida, o arremesso de uma maçã, uma cicatriz no peito.

De signo a signo, o livro constitui-se como uma imensa interrogação. Sejam “perguntas vãs” ou “inconsequentes”, como cogita o narrador, ou ainda “inoportunas”, “despropositadas”, “insensatas”, as indagações se multiplicam e se desdobram até desembocarem no questionamento do próprio livro: “valerão algo estas páginas”?, questiona-se (FUKS, p.138).

Na escritura bíblica, como observam Amós Oz e Fania Oz-Salzberger, há a onipresença de indagações, e isso ainda que não houvesse no hebraico clássico o ponto de interrogação. O próprio Deus, dizem os autores de *Os judeus e as palavras*, aparece como um grande interrogador. “Há questões gigantescas e questões ínfimas”, escrevem. “Para os talmudistas, com sua insaciável curiosidade legalista, nada era pequeno demais para deixar de ser examinado” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2012, p.46).

A sequência interrogativa que atravessa o romance de Julián Fuks e, de certo modo, o estrutura denota uma crença de que o desvelamento do real possa se dar via racionalidade. O narrador reconhece tal propensão, mas, como ele conta, viu-a abalada ante uma anedota que seu pai costumava contar. A parábola paterna, imaginada por “algum narrador inexato de um tempo remoto”, fechava muitas das refeições em família durante a infância. Tinha como mote que quatro pessoas eram necessárias para preparar uma salada – um avarento, um pródigo, um sábio e um louco:

Ao avarento cabia despejar uma quantidade parca de vinagre, ao pródigo esbanjar no azeite, da quantidade acurada de sal ocupava-se o sábio, e o louco ali chegava para misturar tudo com entusiasmo. (FUKS, 2015, p.45)

Um dia o filho, intrigado, resolve perguntar porque o sábio, sozinho, não podia desempenhar todas essas funções. Como resposta, o pai apenas ri, complacente. Desse riso silencioso, o narrador apreende uma lição quanto a seu “excesso de estima pela sabedoria e pela racionalidade”.

Se com os pais, ambos psicanalistas, ele aprendeu que “todo sintoma é signo”, a parábola, com seu vigor de relato hagádico, alerta-o de que não será apenas com a razão que poderá decifrar o enigma da adoção do irmão. A ida ao apartamento em que

seus pais viviam na década de 1970 em Buenos Aires e onde o irmão passou seus primeiros dias, a visita ao Museu da Memória na busca de uma fisionomia familiar nas fotografias de desaparecidos ou à sede das Avós da Praça de Maio não serão suficientes para preencher os vazios da história que quer compor. Será preciso também auscultar o corpo que grita, suas dores, cicatrizes, o seu silêncio. O narrador compreende que a verdade alcançável, a partir da obscuridade da memória e de imagens turvas, será sempre precária. Ele reflete:

Com esses escombros imateriais tenho tratado de construir o edifício desta história, sobre alicerces subterrâneos tremendamente instáveis. (FUKS, 2015, p.90)

Entretanto, segue interrogando – e como diz Gérard Haddad a respeito do *sod*, quarta e última camada da hermenêutica hebraica, correspondente ao segredo, frente ao enigma resta interrogar sem esperanças – mas não sem riscos – em busca de seu semi-dizer, isto é, de seu dizer possível. O narrador do romance, consciente do solo oscilante em que se movimenta, segue interrogando, pois acredita que o questionamento pode ser uma forma de resistência. “Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?”, ele se interroga.

Logo nas primeiras linhas de *A resistência*, ao tentar falar do irmão, o narrador como que sopesa a palavra “adotado”, revirando-a de vários ângulos, pois nenhum lhe parece corresponder ao que quer expressar. Se diz simplesmente “meu irmão é adotado”, está cristalizando e essencializando tal condição como se esta, por si só, desse conta de definir quem é este indivíduo que vem a ser seu irmão. Estaria assim reforçando o estigma que a palavra “adotado” evoca. Cogita então que poderia usar o verbo no passado: “meu irmão foi adotado”. Mas também desse modo estaria falseando a realidade, pois o irmão só se tornou seu irmão no instante em que ele nasceu, anos mais tarde. Decide, por fim, pela fórmula “meu irmão é filho adotivo”, concluindo que “há uma tecnicidade no termo, filho adotivo, que contribui para sua aceitação social”. (FUKS, p.10)

A busca do termo exato, a revisão incansável, o jogo de letras e palavras são procedimentos comuns à hermenêutica hebraica. São estas operações pertinentes ao *drash* (de *darosh*, argüir, em hebraico), o extrato de interpretação mais significativo,

matéria-prima do *Midrash*,<sup>3</sup> em que cada letra do texto é examinada a fim de extrair sua inesgotável significação.

A origem de tal procedimento vem da ausência de vogais no hebraico, da raiz triconsonantal da língua, que faz do texto, conforme Umberto Eco, “um tecido de espaços em branco, de interstícios a serem preenchidos”. (OUAKNIN, 1996, p.212). A ausência de vogais impede o significado único e cada palavra traz assim um sentido mutante conforme modifiquem-se os pontos vogais sobre uma mesma raiz. Os jogos de aproximação homofônica abrem um amplo campo de significações, reforçando o caráter antidogmático do Talmud. Qualquer inicial promete abrir uma via nova, como diz Agamben (2012, p.53).

Quando Fuks escava sendas em torno da palavra adoção, corrigindo-a até que seu significado torne-se o mais preciso e neutro, dá mostras de que, a despeito do terreno “tremendamente instável” que percorre, procura valer-se de um arcabouço textual ordenado e lógico, tal como na *Guemará*,<sup>4</sup> em que o aparente caos dos comentários não impede o uso meticuloso de cada palavra.

Também a palavra resistência, que dá título ao romance, é empregada em contextos variados e com significados distintos. Ao lado da resistência à opressão política, que forçou os pais do narrador ao exílio, há outras formas de resistência, como a decisão de querer um filho apesar de tudo, como a atitude do filho adotivo em sua recusa ao contato e à comida, como a compreensão do narrador de que é imprescindível aprender a perguntar-se.

Quase ao final do romance, o narrador entrega o livro – este mesmo que o leitor está lendo – para que os pais o avaliem. O pai não esconde o incômodo com a exposição excessiva a que o livro submete a família. “O que se ganha com uma descrição tão minuciosa de velhas cicatrizes, o que se ganha com esse escrutínio público dos nossos conflitos?”, pergunta. Mas reconhece “que a duplicidade não se restringe a nós, que o livro também é duplo em cada linha”.

A duplicidade a que se refere o pai é a constatação de serem ao mesmo tempo leitores e personagens, de simultaneamente se reconhecerem e se estranharem

---

<sup>3</sup> Interpretação dos textos bíblicos.

<sup>4</sup> A *Guemará* é o comentário sobre a *Mishná*. São discussões mais extensas registradas em aramaico entre os secs IV e VI e, embora seu principal objetivo seja interpretar e comentar um livro de lei, é, ao mesmo tempo, uma obra que vai além da legislação e sua aplicação prática.

naquelas linhas. Mas a duplicidade mais contundente no livro é a do confronto entre o dizer e o não dizer que perpassa a narrativa. Já na primeira linha do relato, o narrador afirma: “*não* posso e *não* quero dizer que meu irmão é adotado”. E em vários outros momentos, a negativa se repete, com ligeiras variações, como as inúmeras passagens em que diz: “me pergunto, embora não deva”. Sobre esta interdição, ou melhor, a desobediência a esta interdição, se constrói o romance, aquilo que o narrador não pode e não quer dizer e no entanto diz.

Frente ao entremeado dito, desdito, interdito, a pergunta natural seria: o que impede sua fala? O delicado tema da adoção? Medo de ferir o irmão, aprofundar sua cicatriz? A transgressão dos limites familiares ao tornar públicos seus dramas íntimos? Mas talvez não seja esta a pergunta certa. A interrogação mais produtiva está possivelmente na pergunta inversa. Não o que o *impede*, mas o que o *impele* a dizer, a perguntar. Por que, apesar de não querer e não poder, o narrador *precisa* contar essa história? Que imperativo o move?

“O estudo rabínico adora dualidades”, afirmam os autores de *Os judeus e as palavras*. Há os dois Talmudes – de Jerusalém e da Babilônia –; a tradição do estudo em pares; o caráter dialógico, sempre aberto à contestação, da exegese rabínica (*Mahloket*)<sup>5</sup>; os dois polos dialéticos internos que compõem o Talmud, a *Halachá*<sup>6</sup> (a seção normativa, legalista) e a *Hagadá*<sup>7</sup> (os relatos, inspirações); a vertente mística e a racionalista. Também se lê em seu emaranhado textual a enunciação simultânea do dizer e do desdizer. É isso que, no Talmud, sugere Ouaknin, “permite que o mundo não seja encerrado nas condições de sua enunciação. Uma outra palavra é sempre necessária para apagar o que acaba de se dizer e impedir que se torne dito”. E citando Lévinas: “O dizer deve imediatamente ser acompanhado de um desdito e o desdito deve ainda ser desdito à sua maneira, e aí não há paradas, não há formulação definitiva” (OUAKNIN, 1996, p.22).

O que move o narrador no romance, então, arriscamos, é uma resistência ao calar, a necessidade de, tal como o fizeram gerações de mestres talmúdicos, “deslindar, elucidar, explicar e contraexplicar” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2012, p.

---

<sup>5</sup> *Mahloket* – discussão entre dois mestres sobre mesmo tema.

<sup>6</sup> Halachá (do verbo *halóch*, caminhar), a jurisdição obrigatória do judaísmo, ao mesmo estável e reformável.

<sup>7</sup> Hagadá são os relatos, que trazem uma elaboração emocional, intuitiva e artística dos assuntos que a halachá discute em seu formato legalista.

34). Há, ainda, o imperativo ético de não fugir às indagações mais sensíveis e cruciais, sob o risco imenso do que podem acarretar, e o dever de transmissão, mesmo sabendo que toda interpretação será sempre incompleta e provisória.

Depois de ler o livro e expressar seu desconforto, o pai pergunta – e só então é enunciado o nome deste narrador, que não coincide com o do autor – se não teria sido preferível manter o escrito dentro dos limites familiares, como – nas suas palavras – “um texto que lêssemos juntos, interpretássemos, discutíssemos?”. Quase uma proposta talmúdica, poderíamos aventar.

Não se pode afirmar se Julián Fuks leu o Talmud. É provável que não. Ao dirigir a mesma pergunta a Freud, Gérard Haddad, em seu livro sobre as fontes talmúdicas da psicanálise, deduz que este também, embora profundo conhecedor da Bíblia, possivelmente não tenha estudado a literatura rabínica. Ainda assim, argumenta Haddad, “cada judeu está ligado a esse livro por mil canais, de cuja existência ele sequer suspeita”.

Se, em *A resistência*, a ascendência judaica do pai do narrador é mencionada como algo remoto – ele seria filho de “um lendário Abraham” e “uma tal Ileana”, que assustados com o antissemitismo migraram na década de 1920 para Buenos Aires –, a proximidade com a psicanálise, profissão tanto do pai como da mãe, nos permite pensar que, mesmo que indiretamente, endossando a tese de Haddad, a exegese talmúdica lhe seria de algum modo familiar.

A investigação sobre o irmão, a procura de algo que desse sentido à vida desse filho adotivo, são questões, ele acaba entendendo, na verdade dirigidas a si mesmo, é o seu próprio pertencimento que o assombra. Percebe enfim: “Sou eu, e não ele, que desejo encontrar um sentido, sou eu que desejo redimir minha própria imobilidade, sou eu que quero voltar a pertencer ao lugar a que nunca pertenci”.

Ao final de sua longa indagação, entre o “apego incompreensível à realidade e uma inexorável disposição fabular”, entrecruzando história, biografia e ficção, o narrador conclui que “nada me restituirá lugar algum”. Tal conclusão não é garantia, porém, de que o itinerário se cumpriu, de que a interpretação não possa refazer-se mais à frente. Como na vocação talmúdica, a indagação não tem fim. É preciso sempre, como diz o narrador em *A resistência*, “forjar sentidos que a vida se recusa a dar” (FUKS, p.137).

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BIALER, Dario E. O Talmud. *Revista Devarim*, Ano 11, No 29, Abril de 2016.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HADDAD, Gérard. *O filho ilegítimo*. As fontes talmúdicas da psicanálise. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

OUAKNIN, Marc-Alain. *The burnt book: Reading the Talmud*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995.

OUAKNIN, Marc-Alain. *Biblioterapia*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

OZ, Amós e OZ-SALZBERGER, Fania. *Os judeus e as palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PAIVA, Paiva, Márcio Antonio; MOREIRA, Ubiratan Nunes. “O Messias sou eu”: a hermenêutica da religião em Lévinas. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 11, n. 29, jan./mar. 2013.

PFEFFER, Renato Somberg. Pensamento talmúdico e paradigma hermenêutico. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 10, n. 19, nov. 2016. ISSN: 1982-3053.

## A REPRESENTAÇÃO DAS RECENTES IMIGRAÇÕES NO ROMANCE *SI ME QUERÉS QUEREME TRANSA* DE CRISTIAN ALARCÓN.

Dalva Desirée Climent

UFRJ


**Resumo:** O romance *si me querés quereme transa* de Cristian Alarcón traz para a cena literária a questão das recentes imigrações na cidade de Buenos Aires que sente o incremento de pessoas provenientes dos países limítrofes e andinos. Priorizando a questão imigratória, o escritor enfatiza o problema da visão homogeneizante constituída a partir de um mito fundacional e visibiliza as práticas culturais de que os imigrantes fazem uso para apropriar-se do novo território que constituem um patrimônio simbólico e político dentro desses espaços, sendo um importante fator para ler as *villas* do Conurbano Bonaerense. Essa heterogeneidade encontrada nas *villas* atuais do Conurbano Bonarense será um elemento chave para ler o romance analisado.  
**Palavras-chave:** Narrativa do contemporâneo ; Imigração ; Território ; Porosidade; Villa.

No romance *si me querés quereme transa* os conflitos entre os imigrantes surgem a todo o momento e podemos ver configurada na representação de alguns personagens a herança discriminatória fomentada no projeto homogeneizador de nação europeia, demarcando que:

Durante o período de crescimento protegido do pós guerra, os Estados-nação bem definidos e soberanos foram capazes de estabelecer uma clara separação entre membros e não membros e de garantir um grau relativamente alto de congruência entre as dimensões básicas do pertencimento. Hoje, essa capacidade desapareceu e as rupturas antes escondidas do espaço da cidadania aparecem com nitidez. Na medida em que se correm as fronteiras externas e a homogeneidade interna (real ou imaginária) das sociedades avançadas, a partir de cima, pelos fluxos de capital de alta velocidade e, a partir de baixo, pela combinação de crescentes correntes de imigração e a concomitante decomposição da classe operária industrial, torna-se cada vez mais claro que a cidadania não é uma condição adquirida ou garantida de uma vez por todas e para todos, mas um “processo instituído” conflituoso e desigual, que precisa ser continuamente conquistado e reasssegurado. (WACQANT, 2001, p. 38-39)

Essa busca pela cidadania é uma luta constante para os membros que ocupam os territórios marginalizados. Em uma das passagens, o personagem que habita um território da *villa* que possui a maioria de moradores provenientes de países andinos aponta a discriminação:

Por suerte, soy rubio. Siendo rubio tenés la mitad de los problemas resueltos. Si sos morocho la vida se te hace más difícil. Y si vivís entre peruanos, si sos



rubio y de ojos claros, es todo más fácil todavía, porque es como que les engalanás la mesa con tus rubíes celestes. (ALARCÓN, 2012, p. 214)<sup>1</sup>

Assim, percebemos que dentro da favela, espaço no qual os membros recorrem a uma identificação associada ao fenótipo indígena, também perceberemos a valorização dos traços “brancos”. Isto é ratificado no momento em que o personagem afirma que se ele fosse moreno a vida seria mais difícil ou ainda que seus olhos claros enfeitam o ambiente onde a maioria de pessoas é de origem peruana. De fato, estas características físicas vistas de forma negativa remetem aos povos originários, ou aos que habitavam os campos e ainda na atualidade podemos constatar que:

a relação cada vez mais forte entre o Estado territorial e o estado-nação. O estado e seu território tendendo a promover uma única identidade, construída,... através do processo de construção de uma identidade nacional, seja do ponto de vista cultural- em termos de partilha de uma cultura (língua, religião...) – que leva à asfixia de traços culturais e tradições minoritárias seja do ponto de vista da organização social como um todo. (HAESBAERT, 2007, p. 48).

As questões levantadas favorecem a reflexão sobre as representações dos grupos imigrantes atuais na obra analisada. A partir daí, utilizamos o conceito de grupos diaspóricos que tem sido proposto por importantes escritores, mas com sentidos variados para o mesmo termo. Em nossos estudos, recorremos à análise do antropólogo James Clifford (apud BOLAÑOS, 2010, p. 3), quando esclarece que a *diáspora* refere-se à construção das identidades comunitárias de grupos coletivos que constroem lares longe de sua cidade natal. É neste sentido que os grupos analisados fixam-se no novo território e recorrem a práticas baseadas no regionalismo, demonstrando que:


as novas formas de manifestação da diversidade territorial à qual está ligada a regionalização, assim como as novas escalas em que se dá a manifestação dessa diversidade”, e, portanto o regional aparece “sendo interpretado como uma revalorização do singular, da diferença. (HAESBAERT, 1999, p. 16)

Ao instalarem-se no novo espaço e atualizarem elementos culturais de sua cidade natal, os imigrantes estabelecem uma nova concepção de lar. Verifica-se que “em muitas áreas ocorre um retorno aos enraizamentos mais conservadores, através de identidades étnicas, religiosas, nacionais etc.” (HAESBAERT, 1999, p. 31).

---

<sup>1</sup> “Por sorte, eu sou loiro. Sendo loiro você tema metade dos problemas resolvidos. Se você é moreno, a vida se torna mais difícil. E se você mora entre os peruanos, e é loiro de olhos azuis, é tudo ainda mais fácil, porque é como se você estivesse enfeitando a mesa com seus rubis celestes.” (ALARCÓN, 2012, p. 214)






Esse retorno aos vínculos mais tradicionais será constatado em todo o romance nas práticas, falas e cenas da trama. Este fato torna a Villa del Señor uma favela que apresenta dentro do mesmo espaço uma “diversidade territorial”, constando que “num mundo em processo de globalização/des-territorialização temos mais dificuldade em encontrar áreas coesas ou «integradas» e coerentes”. (HAESBAERT, 1999, p. 21). Uma vez que dentro dessa favela teremos muitos indivíduos de diversos países fazendo uso cada qual de suas práticas culturais.

Villa del Señor apresenta uma concepção de território que abrange tanto o sentido simbólico quanto os sentidos políticos, demarcando que “num sentido mais simbólico, o território pode moldar identidades culturais e ser moldado por estas, que fazem dele um referencial muito importante para a coesão dos grupos sociais” (HAESBAERT, 2007, p. 49).

Essas questões serão observadas por Aimée G. Bolaños, em seu artigo “Diáspora”, ao analisar a dispersão dos indivíduos, a autora sinaliza que “o sujeito diaspórico transforma-se na viagem transcultural, sendo transformador também dos espaços em que transita: efetiva formulação de dupla mão” (BOLAÑOS, 2010, p. 4). E por conta dessa transformação, necessitam recriar suas identidades, gerando um espaço simbólico que possibilite retornar às suas culturas e dessa forma buscam inserir-se no novo espaço e enfrentar os diversos tipos de desafios.

A temática diáspora reúne noções de descentramento, sincretismo, transculturação, hibridação e formação de novas identidades. Segundo a autora, os tópicos discursivos recorrentes referem-se à viagem, origem, memória, migração, exílio, expatriação, nação, regresso, tradições, mitos fundadores, habitabilidade, localização, fronteira, zonas de contato, entre-lugar, sendo o tema da identidade/alteridade a maior referência (BOLAÑOS, 2010, p. 19). E na obra analisada estas questões se fazem presente e assumem um papel de relevância para a construção dos personagens e da *villa* narrada.

Nestes grupos diaspóricos constata-se que ocorre a quebra de fronteiras como nos alerta Arjun Appadurai: “Na medida em que os grupos migram se reagrupam em novos lugares, reconstroem suas histórias e reconfiguram seus projetos étnicos, o etno



da etnografia adquire uma qualidade escorregadia e não localizada”<sup>2</sup> (APPADURAI, 2001, p. 63).

Essa reconstrução de histórias e de identidades é, em nossa observação, a responsável por fazer com que ditos atores recriem no espaço ocupado as mesmas práticas que utilizavam em seus países de origem, regressando para as concepções de Estado-Nação que molda as identidades. Esse processo foi denominado de “comunidades imaginadas” por Benedict Anderson e como diria Appadurai (2001, p. 63), os grupos migrantes “deixaram de estar firmemente amarrados a um território e circunscritos a certos limites espaciais, e já não se pode dizer que não tenham uma consciência histórica de si e também que sejam culturalmente homogêneos”.<sup>3</sup>

Sendo assim, encontraremos na Villa del Señor um híbrido de culturas e etnias, os personagens criam dentro da favela diversos micro-territórios delimitando a heterogeneidade atual da urbe portenha. Por isto, os espaços são formados a partir de suas nacionalidades, e percebemos que os laços familiares tornam-se um ponto de importância para esses atores. Existe uma necessidade premente de agrupar-se e de ter uma casa, o que é um fator crucial para esses grupos:

En sociedades de migrantes, los nuevos y los recién llegados tienen una necesidad fundamental: la vivienda. Estrecha, incómoda, con un baño compartido entre veinte personas y una cocina comunitaria en un recodo del pasillo, se la paga como sea, aún si es cara; todo por dejar de ser errantes. (ALARCÓN, 2012, p. 223)<sup>4</sup>

Ter uma casa, mesmo que pequena, torna-se a primeira via de acesso e ingresso na nova sociedade, e é também uma forma de reestruturação familiar no novo território. Estas casas que constituem as favelas e que são as principais moradias dos imigrantes aparecem representadas no romance fornecendo-nos a possibilidade de ler a favela ficcional que foi criada a partir da observação de muitas periferias:


Viven pasillo o pared de por medio, arriba o abajo, todos en un radio de cien metros. La base, una doble hilera o media luna de piezas, se ha ido elevando

---

<sup>2</sup> “En la medida en que los grupos migran, se reagrupan en nuevos lugares, reconstruyen sus historias y reconfiguran sus proyectos étnicos, lo *etno* de la etnografía adquire una calidad resbaladiza y no localizada” (APPADURAI, 2001, p.63).

<sup>3</sup> “dejaron de estar firmemente amarrados a un territorio y circunscriptos a ciertos límites espaciales, y ya no se puede decirse que no tengan una conciencia histórica de sí ni tampoco que sean culturalmente homogêneos.” (APPADURAI, 2001, p. 63).

<sup>4</sup> “Nas sociedades de migrantes, os novos e recém-chegados têm uma necessidade fundamental: a moradia. Pequena, desconfortável, com um banheiro para ser dividido por vinte pessoas e uma cozinha comunitária em um canto do corredor, se paga de alguma forma, mesmo que seja cara; tudo por deixar de ser errantes.” (ALARCÓN, 2012, p. 223)



tan alto que da sombra permanente en el patio interior. Son edificios caprichosos que suelen parecerse a los cuadros de Escher, meandros angulosos con escaleras que no van a ningún sitio. (ALARCÓN, 2012, p. 229)<sup>5</sup>

Interessante pensar a descrição das casas nas *villas miseria* comparadas com quadros de Escher. É possível observar essas construções pelo ponto de vista estético no qual a arquitetura dessas casas aparece de modo irregular e individual. As casas são construídas, em sua maioria, pelos próprios moradores e sem a intervenção de nenhum profissional da construção. A imagem destas construções mistura-se com a do grande centro comercial de Buenos Aires, com os modernos prédios e estabelece o contraste da cidade atual.

Portanto, essas construções e os personagens representados na favela ficcional, configuram uma imagem da realidade atual da urbe portenha, que vem se modificando ao longo dos anos. Na atualidade, imigrantes e sociedade receptora buscam novas formas de relacionar-se dentro do território. Ao apresentar a favela, o autor enfatiza que esse espaço é ocupado por distintos imigrantes, configurando a Villa del Señor como território híbrido de múltiplas nacionalidades:


En la Villa, a los primeros pobladores que habían llegado desde el interior se les fueron sumando los de los países limítrofes y los peruanos, que ya eran un número importante. Familias enteras que aprendían lo aprendido en sitios como San Juan de Lurigancho o Comas, en la Gran Lima, donde se habían asentado sin más que lo puesto al llegar de empobrecidas zonas rurales. (ALARCÓN, 2012, p. 59)<sup>6</sup>

Esse trecho nos aponta que a Villa del Señor é composta por um grande número de imigrantes, e também de argentinos. Estes atores, ao agruparem-se em micro territórios dentro da *villa*, terminam por retomar valores ancorados na concepção de nação/pátria. A fim de que construam suas identidades, mesmo diante de constante preconceito e rechaço, o agrupamento torna-se necessário para reconstruir suas vidas. É uma saída possível para os conflitos vivenciados e travados entre eles e a sociedade que os recebe. Isto é reiteradamente observado no romance:

---

<sup>5</sup> “Moram entre o corredor e a parede, para cima ou para baixo, todos dentro de um raio de cem de metros. A base, uma fileira dupla ou uma meia lua de dois quartos, que aumenta tão rápido que dá sombra permanente no pátio interior. São edifícios estranhos que muitas vezes se assemelham a pinturas de Escher, meandros angulares com escadas que não vão a lugar nenhum.” (ALARCÓN, 2012, p. 229)

<sup>6</sup> “Na favela, os primeiros habitantes que tinham vindo do interior se juntaram aos dos países limítrofes e peruanos, que já eram um número significativo. Famílias inteiras que aprendiam o que era aprendido em lugares como San Juan de Lurigancho ou Comas, na Grande Lima, aonde se haviam assentado sem nada mais do que o lugar de chegada de empobrecidas zonas rurais.” (ALARCÓN, 2012, p. 59)



Porque los gringos blancos – acá hasta los más negros se creen blancos al lado de nosotros – se burlaban, me sacaban el cuero como a un chanchito pelado. Me fui quedando en silencio de no poder pronunciar las eses como acá. Allá las decimos distinto, y qué quiere que diga, ¡mejor! Porque, fuera de toda broma, hablamos, digo yo, un castellano más bonito los limeños. (ALARCÓN, 2012, p. 66-67)<sup>7</sup>

Esses conflitos aparecem representados em outros trechos da obra, sejam eles por discriminação na forma de falar, ou pela cor da pele, como vimos no trecho acima, ou na maneira de relacionar-se dentro dos espaços:

Acá en lugar de tocar bocina todo el tiempo, como allá, se dicen puteadas y facilito, como si nada, se menta a la madre. Allá si le mentas la madre a uno, capaz que te mate. Yo soy un sobreviviente de tres guerras en esta Villa del Señor, que aunque usted no lo crea se va pareciendo cada vez más a los barrios de mi querida ciudad Lima. (ALARCÓN, 2012, p. 67)<sup>8</sup>

A nova localidade estabelece, portanto uma relação entre os dois espaços: o “lá” e o “aqui” e mostra como as barreiras entre elas está se tornando cada vez menos rígida. Também podemos demarcar os conflitos entre os imigrantes e a sociedade que os recebe, que será verificado em diversos outros momentos do romance: “Para colmo de males, la piba era una argentina. En el negocio los argentinos, si no son putos, me traen dramas. Son complicados” (ALARCÓN, 2012, p. 133).<sup>9</sup> E ainda: “Una de las ordenes de Cali era que no contrataran argentinos para armar su ejército porque los argentinos son muy traicioneros.” (ALARCÓN, 2012, p. 168).<sup>10</sup>

Logo, embora o livro aponte o enfrentamento entre os distintos grupos que habitam a favela, e que saibamos que há um forte preconceito de grande parte da sociedade argentina em relação a esses imigrantes, encontraremos no decorrer da trama uma inversão em que os argentinos é o que são considerados traiçoeiros, mentirosos e preguiçosos com relação ao trabalho. Há ainda uma valorização da cidade natal de cada


---

<sup>7</sup> “Porque os gringos brancos - aqui, até mesmo os mais negros se acham brancos do nosso lado – Zombavam de mim, me humilhavam. Eu fui ficando em silencio por ser incapaz de pronunciar os s como aqui. Lá falamos os s diferente, o que eu posso te dizer, melhor! Porque, falando sério, eu te digo, nós os limenhos, falamos um castellano mais bonito.” (ALARCÓN, 2012, p. 66-67)

<sup>8</sup> “Aqui em vez de tocar buzina o tempo todo, como lá, se tratam com palavrões, e fácil, como se não fosse nada, se xinga a mãe. Lá, se você ofende a mãe de alguém, é capaz que te matem. Eu sou um sobrevivente de três guerras na Villa del Señor, que, embora você possa não acreditar se parece cada vez mais com os bairros da minha querida cidade de Lima.” (ALARCÓN, 2012, p. 67)

<sup>9</sup> “Para o cúmulo dos males, a garota era uma argentina. Nesse negócio os argentinos, se não são bichas, me trazem problemas. São complicados” (ALARCÓN, 2012, p. 133)

<sup>10</sup> “Uma das ordens de Cali era que não contratassem argentinos para formar seu exército porque os argentinos são muito traiçoeiros” (ALARCÓN, 2012, p. 168).



um dos diferentes grupos: “Buenos Aires puede ser muy elegante y europea, pero no le llega ni a los talones a Lima” (ALARCÓN, 2012, p. 42).<sup>11</sup>

Ao agruparem-se nos distintos micros territórios, além de retornarem a valores estabelecidos a partir da noção de “membresía”, há a criação de diversos espaços de identificação. Nestes, os migrantes ocupam um território cada vez maior e mais visível na cidade de Buenos Aires. É possível identificá-los pela sua inserção em diversas áreas da cidade e nesta ocupação territorial estabelecem atividades comerciais: vendem frutas, roupas, artigos culturais de seus países.

Também é possível perceber que eles transitam dentro e fora da periferia. Basta observar seus movimentos culturais e religiosos como a realização de festas e cultos de suas práticas, se reúnem em boates, organizam ligas de futebol, ONGs, fazem protestos por melhores condições de vida e moradia. Cabe mencionar que dois dos grupos mais numerosos de imigrantes limítrofes atualmente na Argentina é o de bolivianos e o de peruanos. O que é revelado pelos dados do último censo:


De acordo com o censo de Povoação do ano de 1991, os imigrantes limítrofes já representavam mais de cinquenta por cento da população estrangeira do país”. No censo seguinte que foi realizado no ano de 2001, a população limítrofe e peruana representava dois terços da população, chegando a superar os setenta e cinco por cento no censo de 2010.<sup>12</sup> (*Cuadernos Migratorios* – OIM, p. 18).

Esses imigrantes conquistaram através de lutas sociais e militância nos bairros diversos direitos civis. Os bolivianos, por exemplo, transformaram um espaço deteriorado em um bairro, em Charrúa (GRIMNSON, 2011). Também existem outros espaços denominados a partir da nacionalidade mais expressiva em determinada localidade, a favela 1-11-14 é mencionada como a favela dos peruanos, e em Liniers também encontramos a definição de bairro dos bolivianos. Cabe esclarecer que os discursos relacionados aos diferentes espaços ocupados pelos imigrantes podem ser percebidos segundo a observação de Rogério Haesbaert:

---

<sup>11</sup> “Buenos Aires pode ser muito elegante e européia, mas não chega nem aos pés de Lima.” (ALARCÓN, 2012, p. 42)

<sup>12</sup> De acuerdo al Censo de Población del año 1991, los inmigrantes limítrofes ya representaban más del cincuenta por ciento del total de la población extranjera. En el siguiente censo que fue realizado en el año 2001, la población limítrofe y peruana representaba dos tercios del total de los extranjeros, llegando en censo de 2010 a superar el setenta y cinco por ciento.



Enquanto em alguns lugares há um enfraquecimento do Estado, que não tem mais meios de manter uma pretensa coesão nacional frente às disputas regionais e dos lugares para se globalizar... Em outros lugares os nacionalismos são retomados, sob as mais diversas argumentações e colorações políticas... muitas vezes em nome da preservação e/ou defesa da identidade territorial. (HAESBAERT, 2007, p. 49)

Esse retorno ao regional é muito presente na trama, principalmente nos momentos em que os personagens realizam festas familiares. Nesse momento emerge a memória de como viviam nos seus países e mais especificadamente no povoado de origem:

Me sorprendió su gracia, la forma que se levantaba el ruedo de la falda para zapatear con los tacos al ritmo huaino. La esencia de lo rural volvía a aparecer en la trama urbana de estos transas que esa noche tiraban la casa por la ventana y se mareaban para dejarse llevar por los sonidos de la tierra de sus orígenes. (ALARCÓN, 2012, p. 226)<sup>13</sup>

O trabalho da imaginação (APADDURAI, 1996) é acionado e os atores colocam em cena fatores tipicamente regionais, realizando uma viagem mesmo que seja temporária e subjetiva ao seu país de origem. Isso ocorre através de um retorno à localidade onde estão suas raízes mais familiares, o povoado natal. Na trama, percebe-se como a questão de retorno a formas de convivência relacionadas ao campo, que é o local originário de praticamente todos os personagens no romance, pode ser verificada no recurso que têm esses imigrantes para realizar o pagamento de suas moradias, o uso do anticrético.<sup>14</sup> “Gracias al anticrético, la construcción de piezas para alquilar en los pisos superiores a la vivienda propia es uno de los negocios más rentables entre los migrantes, sobre todo como en territorios como Villa del Señor” (ALARCÓN, 2012, p. 230).<sup>15</sup>


O uso dessa forma de investimento do dinheiro traz à luz também a questão da importância das redes de confiança e de valores ancorados na moral da boa conduta

---

<sup>13</sup> “Me surpreendeu sua graciosidade, a forma que levantava a barra da saia para sapatear com os saltos ao ritmo *huaino*. A essência do rural voltava a aparecer na trama urbana desses traficantes que essa noite gastavam mais do que podiam e se embebedavam para deixar-se levar pelos sons da terra de suas origens.” (ALARCÓN, 2012, p. 226)

<sup>14</sup> A anticrese é um instituto civil, espécie de direito real de garantia, ao lado do penhor e da hipoteca, no qual o devedor, ou representante deste, entrega um bem imóvel ao credor, que no caso é o credor **anticrético**, para que os frutos deste bem compensem a dívida. Não existe anticrese originada pela lei, como ocorre nos outros dois institutos citados anteriormente.

<sup>15</sup> “Graças ao anticrético, a construção de quartos para alugar nos andares superiores das próprias construções é um dos negócios mais rentáveis entre os imigrantes, principalmente em territórios como a Villa del Señor.” (ALARCÓN, 2012, p. 230).



dentro das comunidades. Como podemos verificar na explicação que dá o narrador ao explicitar essas duas formas de usos da economia popular: “El *pasanaku* en general es de cumplimiento estricto. Los participantes se conocen. Se ven casi todos los días.” (ALARCÓN, 2012, p. 231).<sup>16</sup> E continua enfatizando a importância da valorização dos aspectos relacionados a hábitos bastante regionais como o sentido de laços estabelecidos a partir da coletividade: “Cada vez que uno se suma a un *pasanaku* está poniendo en juego su moral ante el vecindario. Es un capital que no se puede poner en riesgo.” (ALARCÓN, 2012, p. 232).<sup>17</sup>

As formas de relacionar-se dentro desse espaço remetem a muitos países e principalmente a diversas regiões que se reportam ao campo, destacam-se nas práticas mais cotidianas vividas dentro da *villa*:

El sábado es el mejor día en Villa del Señor. Son los partidos de fútbol. Son las misas de los difuntos. Son las procesiones. Son los cumpleaños que no se pudieron festejar a la semana. Los que no trabajan están contentos porque hay de todo para hacer. Los que tienen trabajo están contentos porque ese día no les toca. El sábado se ve de todo. (ALARCÓN, 2012, p. 67)<sup>18</sup>

Portanto, a Villa del Señor nos permite verificar, além do fenômeno atual que ocorre em Buenos Aires, uma cidade fragmentada, dividida em dois espaços disjuntos: o grande centro (espaço de trabalho, do entretenimento, do turismo e da economia) e a *villa* (território de precariedade e de indivíduos rejeitados), as práticas mais cotidianas que ocorrem nos espaços periféricos. E mesmo sabendo que a divisão existe entre centro periferia, imigrantes e sociedade, e imigrantes de diferentes países, percebe-se que essas barreiras simbólicas tem se tornado cada vez mais frágeis, pois ocorre o trânsito e o diálogo entre os indivíduos dessas diferentes localidades. Para aprofundar na ideia de barreira simbólica retomaremos o texto de Haesbaert, segundo o qual:

existem diversas concepções de território de acordo com sua maior ou menor permeabilidade: temos desta forma, desde territórios mais simples, exclusivo-excludentes, até territórios totalmente híbridos, que admitem a

---

<sup>16</sup> “O *pasanaku* geralmente é de cumprimento estrito. Os participantes se conhecem. Se vêem quase todos os dias.” (ALARCÓN, 2012, p. 231)

<sup>17</sup> “Cada vez que alguém se soma a um *pasanaku* está pondo em jogo sua moral perante a vizinhança. É um capital que não se pode por em risco.” (ALARCÓN, 2012, p. 232).

<sup>18</sup> “O sábado é o melhor dia na Villa del Señor. Acontecem os jogos de futebol. As missas dos falecidos. As procissões. Os aniversários que não puderam ser celebrados durante a semana. Os que não trabalham estão felizes porque tem de tudo para se fazer. E os que trabalham estão felizes porque esse é o dia de folga. No sábado se vê de tudo.” (ALARCÓN, 2012, p. 67)

existência concomitante de várias territorialidades. (HAESBAERT, 2007, p. 44-45)

Todos esses espaços parecem constituir outro mundo, diferente da cidade receptora e das cidades originais dos migrantes, representando, porém, uma relação entre ambas, no momento em que oferecem um local de confiança, de lembranças, de problemas comuns e de formas de diversão e sociabilidade. Por ocuparem um lugar tão central na realidade e no projeto narrativo, encontraremos com muita frequência no romance a representação desses espaços de sociabilidade, constituídos, por exemplo: pelas festas, feiras e ritos religiosos. Estes funcionam como local de diálogo e de intercâmbio entre os que viajaram a Buenos Aires e os que permaneceram nos países originários.

Dentro das festas, encontramos as feiras, que reúnem as cores, os sabores, os alimentos que remetem à pátria. É nesse local que “se materializa a Nação e onde se desenvolvem os modos em que a Nação se incorpora se faz corpo”<sup>19</sup> (GRIMSON, 2011, p. 87).

As festas além de retomarem os valores que remetem ao país de origem, nos aproxima do cotidiano das pessoas que habitam a *villa*, demonstrando as relações familiares e o sentido de vizinhança, como podemos ler no seguinte trecho:

En las fiestas no se mezquina. Si hay pollo, hay como cincuenta pollos. Si hay cerveza, hay cajas de cerveza. Si hay vino, damajuanas. Así es. Y si se pudiera matar una vaca para que todo el mundo comiera ella, pues matarían una entera para que no faltara a nadie (ALARCÓN, 2012, p. 72).<sup>20</sup>

Reunindo nessa favela ficcional as diversas etnias e culturas, o escritor traz o plano da representação as várias práticas desses imigrantes e demonstra que dentro do espaço ocupado os atores buscam apoiar-se em diferentes formas de sociabilidade. Frequentemente, estão envolvidos em eventos que remetem a suas culturas originárias, como as feiras:


Lo más ajetreado es la feria de la avenida Bonavena, donde hay desde pungas hasta tripa de arroz con pollo, chicha, ceviche, pollo asado, choripán,

---

<sup>19</sup> “se materializa la Nación y donde se desarrollan los modos en que la Nación se incorpora, se hace cuerpo.” (GRIMSON, 2011, p.87)

<sup>20</sup> “Nessas festas não tem mesquinaria. Se tem frango, tem como cinquenta frangos. Se tem cerveja, são caixas de cerveja. Se tem vinho, garrafões. Assim é. E se for necessário matar uma vaca para que todos possam comer, se mata uma inteira para que não falte pra ninguém.” (ALARCÓN, 2012, p. 72)





sopa de maní, sopa paraguaya, lo que imagine hay. Es como la frontera de todos los países juntos.<sup>21</sup> (ALARCÓN, 2012, p. 71).

Esse trecho nos possibilita entender a importância da Villa del Señor na narrativa, não somente as feiras, ou festas, ou os ritos representam o limite entre todos os países juntos, e sim a própria favela com sua complexidade de atores e histórias reúne no mesmo espaço muitos imigrantes. Esta pode ser considerada como a representação da “fronteira de todos os países juntos”, trazendo para o campo literário a questão imigratória recente como fator principal para a construção da obra e para ler a cidade atual de Buenos Aires.

Nessa favela há o rompimento de fronteiras que é observado a partir da mescla de etnias presente na favela narrada e do cruzamento de aspectos culturais de diferentes culturas. A música e os ritmos também representam essa mistura e interação: “Se combinan los ritmos: La cumbia con el chamamé, con el huaino, el folclore andino, pachanga en general, diría yo. El sábado es pachanguero. Es el día de fiesta.”<sup>22</sup> (ALARCÓN, 2012, p. 72).

As distintas celebrações afirmam a presença dos grupos migratórios e criam uma interação dos migrantes com a população em geral. É na festa que a identidade migrante muda de concepção, suas nacionalidades que estão sempre relacionadas à marginalidade e muitas vezes são motivo de vergonha passam a ser elemento de orgulho. Nasce assim uma valorização da cultura originária, e suas músicas, danças e comidas tomam as ruas, dialogando com a cidade.

Como pudemos perceber em diversos trechos do livro, há uma cartografia das inúmeras práticas imigrantes dentro do espaço narrado. Isto pode ser encontrado na forma de suas moradias, nas celebrações familiares, nas festas pátrias, nas comidas e também nas diversas formas de utilização da religiosidade. Em nossa leitura, essas diferentes estratégias utilizadas sinalizam a apropriação do território por parte desses grupos. (HAESBAERT, 2007, p. 44)

---

<sup>21</sup> “A mais movimentada é a feira da Avenida Bonavena, onde tem de punga até tripa de arroz com frango, chicha, *ceviche*, frango grelhado, *choripán*, sopa de amendoim, sopa paraguaya, o que você imaginar tem lá. É como a fronteira de todos os países juntos.” (ALARCÓN, 2012, p. 71)

<sup>22</sup> “Combinam-se os ritmos: a *cumbia* com o *chamamé*, com o *huaino*, o folclore andino, *pachanga* normalmente, eu diria. Sábado é *pachanguero*. É dia de festa.” (ALARCÓN, 2012, p. 72)

Interessa-nos, portanto analisar as representações dessas práticas que surgem como fator de importância para a composição dos personagens e do próprio romance. A partir delas, buscaremos ler as transformações e relações estabelecidas dentro da cidade.

#### BIBLIOGRAFIA

ALARCÓN, Cristián. *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Aguilar, 2012.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Desirée Climent. Material inédito. Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 2015.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade: Notas para uma geografia pós-nacional. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, p. 35-58, 1996. Trad. Heloísa Buarque de Hollanda.

\_\_\_\_\_. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BOLAÑOS, Aimée. *Diáspora*. In: BERND, Zilá. *Dicionário das mobilidades culturais: americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloíza Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GRIMSON, Alejandro. *Relatos de la diferencia y la desigualdad: los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

HAESBAERT, Rogério. Região, diversidade territorial e globalização. *Geographia*, ano 1, n. 1, 1999.

HAESBAERT, Rogério. O território em tempos de globalização. *ETC, espaço, tempo e crítica*. Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas e outras coisas. Disponível em: <http://www.uff.br/etc>. n. 2(4), vol.1, 15 de agosto de 2007.

INDEC. Instituto Nacional de Estadística y Censos. Disponível em: <http://www.indec.gob.ar/>. Último acesso em 05/02/2017.

OIM. Organización Internacional para las Migraciones. *El impacto de las migraciones en la Argentina: cuadernos migratorios n° 02*. Buenos Aires: Oficina Regional para América del Sur, 2012.

WACQUANT, Loic. *Os condenados da cidade: estudos da marginalidade avançada*. Trad. João Roberto Martins Filho et al. Rio de Janeiro: Revan: FASE, 2001.

## **A profanação da nação e a crítica ao jornalismo na literatura latino-americana contemporânea**

Diogo de Hollanda Cavalcanti  
(PUC-SP)

**RESUMO:** Este trabalho enfoca a presença aparentemente crescente de representações do jornalismo e do jornalista em romances que tematizam a nação e a memória histórica nacional. O corpus inclui obras de Juan Gabriel Vásquez, Juan Pablo Villalobos e Rodrigo Rey Rosa, entre outros autores que mostram os meios de comunicação como dispositivos homogeneizadores contra os quais a literatura busca se erguer. Como fundamentação teórica, a comunicação articula reflexões sobre as mudanças na compreensão do nacional com uma análise das relações ambíguas entre jornalismo e memória coletiva.

**Palavras-chave:** Literatura latino-americana; literatura e nação; jornalismo e literatura; jornalismo e memória.

Em um trabalho publicado em 2010, Josefina Ludmer destacou o forte tom antinacional na literatura latino-americana dos anos 1990. No momento em que os projetos neoliberais se alastravam pelo continente, com a defesa da reformulação dos Estados mediante programas de privatização e desnacionalização, diversas obras exacerbaram o tom crítico e fizeram uma diatribe contra os países de seus autores. Ludmer cita *A virgem dos sicários* (1994), do colombiano Fernando Vallejo, *Contra o Brasil* (1998), do brasileiro Diogo Mainardi, e *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), do salvadorenho Horacio Castellanos Moya. Todas, segundo a crítica argentina, convergem na acidez com que investem, numa atitude profanatória, contra a identidade nacional e cultural desses países. Compartilham também o lugar de enunciação dos narradores, personagens que vivem ou viviam fora e agora têm de suportar, a duras penas, o retorno ou a breve estada em um ambiente que já não toleram.

Este gesto de profanação nos parece produtivo para entender a mudança de postura dos escritores latino-americanos em relação à nação. Enquanto os autores do *boom*, apesar de suas disparidades, empreenderam um projeto de busca identitária da América Latina e de seus países – impulsionados, em grande medida, por acontecimentos políticos como a Revolução Cubana (1959) –, as gerações mais recentes parecem mais dedicadas a um esforço contrário: questionar os pilares do imaginário nacional e desconstruir a ideia de nação como comunidade homogênea (QUESADA GÓMEZ, 2011, p.35).

Profanar, segundo Agamben (2007), significa restituir algo ao uso comum dos homens, retirando da esfera religiosa e sacra em que se achava encerrado. No caso de uma nação, a atitude profanatória teria o intuito de refundá-la sob um paradigma democratizante, tarefa que inclui a busca de uma “memória democrática” que Hugo Achugar (2006, p.160) identifica na América Latina do início dos anos 2000. De acordo com o autor, após um longo período de regimes autoritários, manipuladores, excludentes, havia na região a busca por uma memória e uma história inclusivas, em que coubessem não apenas os presidentes, os generais, os latifundiários, mas todos os setores da sociedade.

Na avaliação de Achugar, longe da derrocada, os Estados-nação passam por uma redefinição, norteada, entre outros fatores, pela crise da concepção homogeneizante que prevalecia no século XIX. Cabe hoje, segundo ele, pensar a categoria de nação “como lugar simbólico de um nós não uniforme, mas sim inclusivo e respeitoso da diversidade” (ACHUGAR, 2006, p.156). Esta visão atravessa um bom número de narrativas contemporâneas, não apenas na maneira como abordam o presente – em que diversas formas de violência expõem as dissonâncias da comunidade nacional – mas também nos questionamentos que fazem à memória histórica.

Abril Trigo define a memória histórica como uma “montagem narrativa, literária e pedagógica manufaturada por equipes letradas a fim de legitimar as origens, geralmente espúrias, do Estado” (TRIGO, 2003, p.14, tradução nossa). Em outras palavras, é a memória transmitida pela história hegemônica – também chamada “história oficial” –, constantemente reforçada em eventos e em lugares como museus, cemitérios, santuários, entre outros. Uma memória produzida pelos aparatos ideológicos do Estado, guiada primordialmente por objetivos nacionalistas, e que elimina tudo que é diferente, transgride a norma ou se desvia da eterna repetição do mesmo. A atitude de profanação, neste sentido, funcionaria como um “contradispositivo” para desvelar engodos e rechaçar as visões monolíticas transmitidas pela história hegemônica e os meios de comunicação de massa.

Quero destacar este último aspecto: o olhar crítico cada vez mais frequente em relação aos meios de comunicação de massa, particularmente o jornalismo. A afirmação de Bernardo Kucinski de que vivemos hoje em uma ditadura midiática (VILELA, 2014) parece se confirmar em muitas obras que, tão perto do pós-ditadura, nos falam agora dos desenganos da redemocratização.

Um exemplo entre tantos é o romance *O material humano*, do guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (2009), em que as leituras de jornais reforçam a ideia de contiguidade entre o passado ditatorial e o presente em que as barbáries se renovam. O maior desgosto do protagonista vem do artigo que, além de legitimar linchamentos e execuções extrajudiciais, usurpa o passado recente, dizendo que nunca ninguém saberá com exatidão, “entre os milhares que tombaram durante as três décadas de guerra, culpados e inocentes, quem e quantos foram abatidos pela insurgência ou pela contrainsurgência” (REY ROSA, 2011, p.93).

Como aponta Leila Danziger (2007), muitos autores veem o jornalismo como um poderoso indutor do esquecimento – e não só pelo que conta e o que deixa de contar, mas também pelas características de sua enunciação: a miscelânea de informações, profusas e torrenciais; o superaproveitamento dos espaços; a superficialidade e as simplificações; o afã judicativo e a própria efemeridade dos assuntos no noticiário. “Não há nada mais velho do que o jornal do dia anterior”, já diz a frase que, como tantas outras, incorporou-se ao senso comum.

Forjados majoritariamente pelos interesses econômicos das empresas – ou seja, pela necessidade de conquistar leitores e anunciantes com o menor investimento possível –, esses aspectos motivaram críticas contundentes desde o fim do século XVIII, quando os jornais começaram a se multiplicar ao compasso da modernização do capitalismo. Incomodado com a quantidade de veículos de comunicação que surgiam na Alemanha – e a forma absorvente com que se impunham no cotidiano –, Goethe, por exemplo, disse que a imprensa constituía um grande desperdício de tempo, que atulhava os leitores de superficialidades e promovia a passividade e o conformismo (apud KELLNER, 2000, p.13-14). Diagnóstico semelhante partiu, reiteradas vezes, de Nietzsche, que apontou na expansão dos jornais um dos principais fatores para a mediocrização da cultura e da educação alemãs. O jornalista, disse Nietzsche, “passa com pressa e ligeiramente sobre as coisas” (apud DIAS, 2001, p.37), contribuindo para a deterioração da língua, o empobrecimento das ideias, a homogeneização e o conformismo dos indivíduos. O efeito paralisante do excesso de informações – que também adverte nas *Segundas considerações intempestivas*, “Da utilidade e desvantagem da história para a vida” – é outro motivo de apreensão para o filósofo.

Em um de seus ensaios sobre a modernidade (“Sobre alguns temas de Baudelaire”), Walter Benjamin observa que o próprio discurso jornalístico – pautado pela novidade e a objetividade, e caracterizado pela desconexão entre as notícias –

produz a separação entre fato e experiência. Ou seja, relata os fatos sem transmitir uma experiência nem preservar uma memória. “Na substituição do antigo relato pela informação e da informação pela ‘sensação’, reflete-se a atrofia progressiva da experiência”, escreveu o crítico alemão (2000, p.36). Nos dias atuais, esse efeito de esquecimento foi aguçado com o jornalismo em tempo real e seu “fetiche da velocidade”, conforme denominou Sylvia Moretzsohn, sublinhando “o descompasso entre o tempo dos sistemas de informação e o tempo humano e social” (2002, p.176). Ao comentar as diferenças entre jornalismo e literatura, Ricardo Piglia (2012) reforça a visão de Benjamin: “Com o fluxo incessante de informações, assistimos a certas catástrofes, assistimos a certos acontecimentos sem nos sentir implicados, como se fôssemos meros espectadores”, disse o escritor, em uma das aulas que ministrou para a televisão pública argentina. Segundo ele, enquanto a literatura consegue envolver o leitor por transmitir uma experiência – ou seja, uma vivência dotada de sentido –, o jornalismo nos atinge superficialmente por difundir apenas informações. Por conta disso, apesar do manancial de dados que temos a nosso dispor, vivemos com a sensação de estar sempre desinformados, salientou Piglia.

Essa proliferação incessante e indiscriminada de dados já era, décadas atrás, um dos cerne das críticas de Borges à imprensa. O escritor argentino, a quem o tema da memória sempre foi particularmente caro, caracterizou em diferentes textos a leitura de jornais como uma entrega ao esquecimento. Em “Avelino Redondo”, publicado em *El libro de arena* (1975), o narrador compara o hábito com uma recusa à atividade crítica: “Ávido lector de periódicos, le costó renunciar a esos museos de minucias efímeras. No era hombre de pensar ni de cavilar” (BORGES, 2005, p.144). Em “Utopía de un hombre que está cansado”, incluído no mesmo livro, o personagem narrador encontra um homem que vive no futuro e que, entre outras revelações, anuncia-lhe a extinção da imprensa – “uno de los peores males del hombre, ya que tendió a multiplicar hasta el vértigo textos innecesarios” (BORGES, 2005, p.120-121). A réplica do narrador corrobora a visão de Borges:

– En mi curioso ayer – contesté –, prevalecía la superstición de que entre cada tarde y cada mañana ocurren hechos que es una vergüenza ignorar. El planeta estaba poblado de espectros colectivos, el Canadá, el Brasil, el Congo Suizo y el Mercado Común. Casi nadie sabía la historia previa de estos entes platónicos, pero sí los más ínfimos pormenores del último congreso de pedagogos, la inminente ruptura de relaciones y los mensajes que los presidentes mandaban, elaboradas por el secretario del secretario con la prudente imprecisión que era propia del género. [...] Todo eso lo leían para el olvido, porque a las

pocas horas lo borrarían otras trivialidades (BORGES, 2005, p.120-121).<sup>1</sup>

Na literatura contemporânea, parece-nos evidente o interesse pela influência do jornalismo no imaginário social e na memória coletiva. A indiferença mencionada por Piglia aparece, por exemplo, em *Festa no covil*, de Juan Pablo Villalobos, publicado originalmente em 2010. Assistindo com o pai, um chefão do tráfico, ao telejornal noturno, o menino Totchili, protagonista e narrador, comenta com naturalidade o desfile de cadáveres exibido pelo noticiário.

Hoje na tevê deram essa notícia: no zoológico de Guadalajara os tigres devoraram uma mulher inteirinha, menos a perna esquerda. Vai ver que a perna esquerda não era uma parte muito suculenta. Ou vai ver que os tigres já estavam satisfeitos. [...] No final da reportagem o homem das notícias ficou muito triste e desejou à diretora do zoológico que descansasse em paz. Que idiota. A essa altura ela já estava dentro da barriga dos tigres feito mingau. Além do mais só vai ficar lá enquanto os tigres fazem a digestão, porque ela vai acabar transformada em cocô de tigre. Descansar em paz uma ova. No máximo a perna esquerda é que vai descansar em paz. (VILLALOBOS, 2012, p.26-27)

Ainda mais digna de nota é a obra do colombiano Juan Gabriel Vásquez, pela recorrência e a amplitude da abordagem. Em seus três romances mais conhecidos – *Os informantes* (2004), *História secreta de Costaguana* (2007) e *O ruído das coisas ao cair* (2011) –, o jornalismo aparece como elemento incontornável, para o bem e para o mal, nas investigações históricas empreendidas pelos protagonistas, sempre tendo como propulsor algum evento pessoal, que desencadeia uma investigação familiar que depois se expande para os domínios da memória coletiva.

Em *Os informantes*, o personagem narrador é um jornalista que reconstrói, em dois livros consecutivos, um episódio pouco difundido da história colombiana e latino-americana: a perseguição sofrida por imigrantes dos países do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial. Para narrar acontecimentos traumáticos, como a criação das listas negras e dos campos de confinamento na Colômbia, o jornalista recolhe testemunhos, garimpa documentos, apropria-se de cartas e vasculha a intimidade do próprio pai. Finalmente consegue fixar na escrita lembranças que, do contrário, não venceriam as interdições privadas e tenderiam a desaparecer com o passar do tempo.

---

<sup>1</sup> Devo ao artigo de Leila Danziger (2007) as referências a Borges e Benjamin, que depois consultei nos originais.

Em *História secreta de Costaguana*, cuja trama se desenrola na Colômbia do século XIX, a ação do jornalista vai na direção oposta: entusiasta da construção da ferrovia e do canal interoceânico no Panamá, ele utiliza a imprensa para manipular a opinião pública, distorcendo informações e omitindo os aspectos negativos das duas obras, como a morte de trabalhadores, os surtos de febre amarela e as fraudes cometidas pelos administradores. Cabe mais uma vez ao personagem narrador insurgir-se contra o pai e combater o esquecimento que vinha sendo perpetrado nas páginas dos jornais.

Em seus escritos, meu pai não temia nem por um instante alterar o que era sabido ou o que todo mundo lembrava. Aliás, por uma boa razão: no Panamá, que afinal de contas era uma província colombiana, quase ninguém sabia; e, sobretudo, ninguém lembrava. (VÁSQUEZ, 2007, p.105, tradução nossa).

Já em *O ruído das coisas ao cair*, a imprensa é mediadora permanente da sensação de insegurança que toma conta da Colômbia nos anos 1990. Recordações traumáticas do narcoterrorismo confundem-se com lembranças de transmissões televisivas. Da caudalosa cobertura, porém, não emerge um conhecimento maior sobre as causas da violência, mas sim o medo, a apatia, o desalento. Não é fortuito que o relato do personagem narrador, Antonio Yammara, nasça em meio ao circo montado pela imprensa em torno da fuga dos hipopótamos de Pablo Escobar. Tampouco é casual que outra personagem, Maya Laverde, comece sua investigação depois de saber da morte do pai em uma matéria mórbida no jornal que mais deplorava. Ao evocar o sentimento de vulnerabilidade da geração que cresceu em Bogotá entre os anos 1980 e 1990 – da qual ele mesmo faz parte –, Vásquez busca restituir uma experiência que corre o risco de ser esvaziada pela proliferação de discursos sensacionalistas e sem compromissos com a memória.

Assim, o escritor aborda o jornalismo de uma perspectiva ampla, de efeitos múltiplos e contraditórios na memória coletiva.

### Referências

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: \_\_\_\_\_. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p.58-71.



DANZIGER, Leila. O jornal e o esquecimento. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v.11, n.2, p.167-177, 2007.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

QUESADA GÓMEZ, Catalina. Una letteratura postnazionale. In: *Nuova Prosa*, 56-57 (2011), p. 33-50.

REY ROSA, Rodrigo. *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

TRIGO, Abril. *Memorias migrantes*. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya. Rosário: Beatriz Viterbo, 2003.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. *Los informantes*. Madri: Alfaguara, 2004.

\_\_\_\_\_. *Historia secreta de Costaguana*. Madri: Alfaguara, 2007.

\_\_\_\_\_. *El ruido de las cosas al caer*. Madri: Alfaguara, 2011.

VILELA, Flávia. “‘Substituíram a ditadura militar pela midiática’, diz Kucinski na Flip”. *Agência Brasil*, 02/08/2014. Disponível em: <http://agenciabrasil.abc.com.br/cultura/noticia/2014-08/substituiram-ditadura-militar-pela-ditadura-midiatica-diz-kucinski-na-flip>. Acesso em: 29/09/2017.

VOLPI, Jorge. América Latina, holograma. In\_\_\_\_\_: *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Buenos Aires: Debate, 2009.

## WHO I A? DIVERSIDADE CULTURAL, IDENTIDADE E ALTERIDADE NO LIVRO *AMERICANAH* DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Iasmin Rocha da Luz Araruna de Oliveira (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Frente ao panorama mundial pós-moderno, marcado pelo acirramento da globalização e por um crescimento de sociedades multiculturais, nas quais é possível observar um fluxo contínuo de migrantes, é necessário entender como as identidades, antes unificadas e estáveis, têm se tornado fragmentadas e diversas. Partindo disso, esse artigo tem como objetivo analisar no romance *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie o percurso da personagem migrante Ifemelu e como está personagem lida com as questões da identidade e da alteridade num contexto de diversidade cultural.

**Palavras-chave:** *Americanah*; Identidade; Alteridade; Diversidade Cultural

Em meio a uma Nigéria dominada pelo regime militar nos anos 1990, Ifemelu, personagem principal da trama, e Obinze, seu primeiro amor de juventude, assistem à situação calamitosa do país, recheada por sucessivas greves na universidade, e à partida de vários estudantes que buscam melhores condições de vida e um futuro mais promissor. Ifemelu não foge à regra e parte da Nigéria para viver e estudar nos Estados Unidos. Longe dos familiares e do namorado, a personagem precisa reconstruir sua identidade e enfrentar, pela primeira vez, a questão racial. É apenas na América do Norte que Ifemelu se descobre enquanto mulher negra.

A chegada da personagem aos Estados Unidos não é fácil e as perspectivas de uma vida melhor e mais confortável são, a princípio, frustradas. Ifemelu tem muitas dificuldades para arranjar um emprego e para se adaptar aos códigos sociais da cultura norte americana. Por ser negra, africana e imigrante, ela sente o peso dos estereótipos e é oprimida em diferentes momentos da narrativa, o que fica claro quando assume papéis que são inferiorizados pelos norte-americanos, como babá e prostituta.

Além disso, há uma forte pressão para que Ifemelu suprima seu sotaque nigeriano e tente adotar a pronúncia americana do inglês, visto que o inglês da Nigéria é marcado pelo hibridismo por conta das diferentes etnias que habitam o país. O inglês de Ifemelu é marcado pelo igbo, o qual também é língua materna da personagem. “*Americanah!*”, brincava Ranyinudo sempre. “Você está vendo as coisas com olhos de americano. Mas o problema é que nem é uma *americanah* de verdade. Se pelo menos tivesse um sotaque americano, a gente aturaria as reclamações!” (ADICHIE, 2014, p. 416)

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado Rio de Janeiro. Contato: iasmindaluz@live.com

A princípio, Ifemelu tem uma postura aparentemente neutra frente às ofensas, ao racismo e aos discursos xenofóbicos, no entanto, a vida da personagem ganha uma nova guinada, quando ela decide escrever um blog denunciando as situações de opressão pelas quais passa e questionando os modos de vida dos americanos a partir da perspectiva de uma negra não americana.

O romance aborda temáticas referentes ao multiculturalismo, além da busca pela identidade marcada pela vivência num ambiente de alteridade e de diversidade cultural. Ifemelu está se desloca tanto geograficamente, da Nigéria para os Estados Unidos e, depois, dos Estados Unidos de volta à Nigéria, quanto ideologicamente, passando por diversos processos de construção identitária. A personagem não deseja perder aquilo que a faz sentir-se nigeriana, todavia, percebe também a necessidade da negociação cultural. *Americanah* nos remete à questão da imigração em busca de uma vida melhor e às dificuldades enfrentadas por um imigrante pobre na tentativa de adaptação ao país de chegada.

Segundo Silviano Santiago (2008), na pós-modernidade, há uma nova modalidade de desigualdade social, a qual não pode ser compreendida dentro de um único estado-nação, nem por meio das relações entre governos nacionais, pois a razão econômica que convida os pobres a migrarem para as metrópoles pós-modernas é transnacional e, na maioria dos casos, clandestina. O fluxo de novos habitantes é decidido, de modo geral, pela necessidade de recrutar pessoas que aceitem exercer os serviços braçais e estejam dispostas a transgredir as leis de imigração.

Ifemelu e, principalmente, Obinze estão enquadrados dentro deste “cosmopolitismo do pobre” das sociedades pós-modernas descrito por Santiago. Ambos migram por razões econômicas e se sujeitam a serviços vistos como inferiores nos países de chegada. Embora Ifemelu tenha um visto de estudante, ela tenta conseguir emprego como cuidadora de idosos, como atendente de restaurantes e, sem sucesso, aceita até mesmo um trabalho como prostituta para conseguir dinheiro. Obinze também se sujeita a uma série de subempregos e tenta casar com uma moça inglesa para burlar a imigração e conseguir um visto permanente.

Ifemelu fez entrevistas para vagas de garçomete, hostess, bartender e caixa e ficou esperando ofertas de emprego que nunca chegaram, sentindo que a culpa era sua. Tinha de ser ela que estava fazendo algo de errado; mas não sabia o que poderia ser. O outono chegara, chuvoso e com céus cinzentos. O dinheiro vazava de sua parca conta no banco (ADICHIE, 2014, p. 144).

Todo mundo falava rindo das pessoas que iam para o exterior para limpar privada, por isso Obinze encarou seu primeiro emprego com ironia: ele de fato estava no exterior limpando privadas, usando luvas de borracha e carregando uma pá, no escritório de uma imobiliária no segundo andar de um prédio de Londres (ADICHIE, 2014, p. 256).

As personagens têm suas perspectivas de uma vida boa no exterior frustradas. Tanto Ifemelu quanto Obinze pertenciam à classe média de seu país e, quando chegam aos Estados Unidos e à Inglaterra, precisam exercer funções subalternas para sobreviver. Além disso, eles precisam lidar com os estereótipos e com uma sensação de não pertencimento. A migração para o sujeito que está em situação desfavorável “produz mais desenraizamento do que libertação, mais vulnerabilidade do que aventura, mais solidão do que enriquecimento por multiplicação de pertencimentos” (CANCLINI, 2009, p. 204). Ifemelu, a princípio, tem dificuldades de entender os códigos culturais dos Estados Unidos e sofre para se adaptar. Além, ela é vista por muitos americanos como um ser estranho, como exótica.

“Ah”, disse Elena, olhando para Ifemelu com o cenho franzido, do mesmo jeito que Jackie e Allison haviam olhado mais cedo, quando ela disse que nunca tinha jogado boliche, como se estivessem se perguntando como poderia ser uma pessoa normal sem nunca ter jogado boliche. Ifemelu estava na periferia de sua própria vida, compartilhando uma geladeira e um banheiro, uma intimidade rasa, com pessoas que não conhecia nem um pouco (ADICHIE, 2014, pág. 139).

Mas, quando o garçom trouxe a conta, Alisson começou a decifrar cuidadosamente quantas bebidas cada havia pedido e quem havia comido a lula de entrada para se certificar de que ninguém ia pagar por outro. Obinze achava muito engraçado, e disse: “Isso é América mesmo!”. Para Ifemelu, foi engraçado apenas na hora de contar. Ela teve dificuldade para esconder seu espanto com as fronteiras de hospitalidade e também com a questão das gorjetas – pagar mais quinze ou vinte por cento para a garçonete -, que parecia muito com um suborno, um sistema forçado e eficiente de suborno (IDEM, pág. 141).

Ifemelu sofre diversas ações excludentes, as quais são marcadas pelo desprezo ou depreciação da sociedade majoritária. Essas ações são normalmente geradas por estereótipos, os quais marcam os grupos étnicos que não fazem parte da sociedade norte-americana. Há uma forte pressão, por exemplo, para que a personagem não use o inglês nigeriano e sim adote o modo de falar norte-americano. Ifemelu chega a ser questionada, se, de fato, sabe falar inglês. A fala da professora de Glória Anzaldúa (2009) se aplica à Ifemelu: “Se você quer ser americana, speak ‘American’. Se você não gosta disso, volte

para o México, que é o seu lugar” (ANZALDUA, 2009, p. 305). Num contexto diferente, é o que os americanos dizem à Ifemelu: “fale o inglês dos Estados Unidos ou volte para à Nigéria, que é o seu lugar”.

Segundo Anzaldua (2009), as mulheres chicanas usam suas diferenças linguísticas umas contra as outras, porque internalizam o modo como a sua língua tem sido usada contra elas pela cultura dominante. No caso de Ifemelu, a própria personagem decide, para poder se integrar à cultura dominante, adotar o inglês norte-americano. Ao ter sua língua questionada, Ifemelu sente também que sua identidade enquanto nigeriana está sendo menosprezada. De acordo com Anzaldua (2009), a identidade étnica e a identidade linguística formam um conjunto e não é possível ter orgulho de si mesma até que se possa ter orgulho da sua língua. Há uma construção de estereótipos em torno da “condição africana”, e a representação e o imaginário de tudo aquilo ligado ao continente é feito de maneira negativa.

Cristina Tomas disse: “Eu. Preciso. Que. Você. Preencha. Alguns. Formulários. Você. Entende. Como. Preencher. Estes. Aqui?”, e Ifemelu entendeu que a menina estava falando desse jeito por causa *dela*, de seu sotaque, e durante um instante sentiu-se como uma criança pequena, de braços e pernas moles, babando. “Eu falo inglês”, disse Ifemelu. “Aposto que fala”, disse Cristina Tomas. “Só não sei se fala bem”. Ifemelu se encolheu. Naquele segundo de silêncio difícil em que ficou olhando nos olhos de Cristina Tomas antes de pegar os formulários, ela se encolheu. Como uma folha seca. Falava inglês desde pequena, fora campeã da equipe de debate no ensino médio e sempre achara a pronúncia anasalada dos americanos um pouco rudimentar; não deveria ter se acovardado e encolhido, mas o fez. E, nas semanas seguintes, conforme o frio ia surgindo, começou a treinar o sotaque americano (ADICHIE, 2014, p. 147, grifos da autora).

O processo de imposição da cultura do colonizador acarreta uma perda de identidade e assimilação de novos valores ideológicos. Na perspectiva de Fanon (2008), todo povo colonizado, isto é, todo povo que adquiriu um complexo de inferioridade diante da perda de suas referências culturais, toma uma posição diante da linguagem da nação civilizadora. Quanto mais os valores culturais metropolitanos foram assimilados, mais o colonizado se aproximará do colonizador. Para o autor, todo idioma é um jeito de pensar e o fato do negro recém-chegado falar a língua do país de chegada e não do país onde nasceu representa um deslocamento, uma fragmentação

De acordo com Canclini (2009), para migrantes pobres e exilados políticos, os aeroportos e as fronteiras não são “oásis de não-pertencimento” ou “terras que não são de

homens nem de mulheres” (CANCLINI, 2009, p. 205). Para os migrantes de classes sociais desfavorecidas, que buscam por uma vida melhor no exterior, ser sujeito significa buscar novas formas de pertencimento, de ter direitos e de encarar violências. Para o autor, a abertura multicultural da pós-modernidade globalizada não é acompanhada de estruturas e leis que assegurem direitos sociais àqueles que migram ou vão e voltam de países diversos.

A globalização se desenvolveu plenamente no que toca ao livre deslocamento de informações e bens de consumo, todavia, essa livre circulação não se estende às pessoas. Uma das consequências da nova condição intercultural e transnacional da subjetividade é a dificuldade de se construir cidadania para as populações migrantes mais vulneráveis. Isso acontece com Ifemelu, quando ela chega aos Estados Unidos e, principalmente, com Obinze na Inglaterra. Ambos precisam encarar a violência simbólica, o desprezo por suas origens, além de se submeterem a diversas situações ruins para poderem sobreviver.

O romance não mantém uma linearidade cronológica, começa quinze anos após a chegada de Ifemelu aos Estados Unidos. Ifemelu está num salão de beleza para refazer suas tranças antes de voltar à Nigéria. O livro começa com a personagem descrevendo como é morar em Princeton, como o campus da universidade fazia com que ela pudesse fingir ser outra pessoa, uma pessoa que pertencia ao sagrado clube americano. Logo em seguida, ela questiona o porquê de não haver nenhum salão especializado em tranças em Princeton e mostra seu desgosto por ter que ir a Trenton trançar o cabelo. Ir a este outro bairro significa para Ifemelu um reforço da exclusão. Num espaço dominado por brancos ou por poucos negros que “tinham a pele tão clara e o cabelo tão liso que era difícil imaginá-los usando tranças” (ADICHIE, 2014, p.10), não há lugar que atenda às necessidades de uma pessoa que não se enquadra no padrão de beleza do norte-americano.

Embora, após quinze anos nos Estados Unidos, Ifemelu tenha alcançado uma boa vida financeira e afetiva, ela tinha a sensação de ter “cimento na alma”. A personagem sente uma grande vontade de retornar ao país natal. Para Figueiredo (2010), o exílio, forçado ou escolhido, é experimentado num duplo movimento: por um lado, a relação com a terra natal que ficou para trás, por outro a relação com o país de chegada, ao qual não se está totalmente adaptado. Nesse primeiro movimento, há uma busca por uma ancestralidade, por uma genealogia identitária perdida, a qual se funda numa temporalidade histórica imaginária e, ao mesmo tempo, revela um território que se abandonou. No segundo movimento, o migrante tem a sensação de não pertencer

totalmente ao país de adoção, ele não faz parte do grupo majoritário, do grupo de referência.

Seu blog estava indo bem, com milhares de visitantes por mês, ela ganhava bastante para dar palestras, tinha uma bolsa de estudos em Princeton e estava com Blaine – “Você é o amor da minha vida”, havia escrito ele em seu último cartão de aniversário. No entanto, tinha cimento na alma. Estava lá havia algum tempo, numa fadiga matutina, algo sombrio e sem contornos nítidos. E trouxe consigo anseios amorfos, desejos indistintos, vislumbres breves e imaginários de outras vidas que ela poderia estar vivendo, que ao longo dos meses se transformaram numa lancinante saudade de seu país. Ifemelu lia avidamente sites nigerianos, perfis nigerianos no Facebook, blogs nigerianos, e cada clique levava a mais uma história de um jovem que havia pouco voltara para casa, brandindo diplomas americanos ou britânicos, para fundar uma financeira, uma produtora de música, uma marca de roupas, uma revista, uma rede de fast-food. Ela olhava para as fotos desses homens e mulheres e sentia uma dor surda de perda, como se tivessem aberto sua mão à força e pegado algo que lhe pertencia. Eles estavam vivendo a vida dela. A Nigéria passou a ser o lugar onde Ifemelu deveria estar, o único lugar onde poderia fincar suas raízes sem sentir a vontade constante de arrancá-las de novo e sacudir a terra (ADICHIE, 2014, p. 13)

De acordo com Hall (2008), a pobreza, o subdesenvolvimento e a falta de oportunidades, consequências do imperialismo, levam as pessoas a migrar, o que causa espalhamento. Todavia, cada dispersão carrega consigo o desejo do retorno. Isso é bastante comum nas populações que sofreram com a diáspora. Há uma metáfora da história redentora, uma volta à restauração de um movimento de origem, a qual curaria todas as rupturas e fendas. Para Said (2003), as realizações no exílio são sempre sabotadas pela perda de algo que foi deixado para trás. A identidade nacional, a sensação de pertencimento a uma terra, é alimentada no exílio. É nos Estados Unidos que Ifemelu se reconhece enquanto negra e africana. Na Nigéria, ser negra não era uma questão, mas na América passa a ser.

Pensar na experiência diaspórica e na terra natal tem como consequência a reflexão acerca do pertencimento. Nesse sentido, a questão da diáspora se conecta com a do hibridismo, pois o deslocamento remete à consciência do não estar em casa, principalmente por conta do estranhamento causado pelo novo ambiente, pela necessidade de se integrar a esse novo lugar ou, até mesmo, pelo desejo de retornar ao seu local de origem. Ifemelu busca voltar a uma Nigéria imaginada, a Nigéria da sua memória. Embora a personagem já tenha constituído uma vida confortável nos Estados Unidos, ela busca no retorno à Nigéria a sensação de pertencimento, de recobrar as raízes.

Em entrevista ao Estadão, Chimamanda (2014) diz que, ao escrever *Americanah*, estava interessada na ideia do que significa “casa”. Num sentido maior, autora diz que gostaria de tratar de uma geração de africanos que está voltando para seu continente. Segundo Adichie, nos anos 60, havia muitos africanos que iam ao exterior para estudar e então voltavam. Já nos anos 70 e 80, muitos migravam para o exterior e não voltavam mais, pós seus países viviam assolados pelas ditaduras. Nos últimos 15 anos, há, novamente, uma geração de pessoas que está voltando. A economia e a política dos países africanos estão mais estáveis, e, por isso, há um fluxo grande de retorno. Nas palavras da autora, é isso que ela está tentando captar no romance. Em *Americanah*, Chimamanda cria personagens que querem voltar ao lar, que buscam a sensação de pertencimento no retorno à pátria.

Ao chegar ao salão especializado em tranças, no início do romance, Ifemelu repara no ambiente e na aparência das moças que a atenderam. As mulheres que trabalham no salão são como Ifemelu, negras e oriundas do continente africano, e, assim como ela, partiram para os Estado Unidos buscando uma vida melhor. Todavia, Ifemelu conseguiu alcançar um *status* mais elevado dentro da sociedade norte-americana, enquanto as moças ainda lutavam para sobreviver num ambiente que lhes é hostil.

“Eu tinha uma bolsa até pouco tempo atrás”, disse Ifemelu, sabendo que Aisha não ia saber o que era uma bolsa. Naquele raro momento em que a mulher se sentiu intimidada, Ifemelu sentiu um prazer perverso. Sim, Princeton. Sim, o tipo de lugar que, para Aisha, só poderia existir na imaginação, o tipo de lugar que jamais teria cartazes que diziam DEVOLUÇÃO DE IMPOSTO RÁPIDA; o pessoal de Princeton não precisava de devolução de imposto rápida (ADICHIE, 2014, p. 24).

Embora Ifemelu compartilhe com essas mulheres a experiência de ser uma negra africana e migrante, ela experimenta, em alguns momentos, um certo prazer de estar socialmente numa escala superior a essas mulheres, principalmente Aisha, cabeleireira encarregada de cuidar do seu cabelo e que lhe enche de perguntas acerca de sua vida pessoal. Segundo Chimamanda (2014), Ifemelu tem muitas nuances, é uma personagem complexa e imperfeita, como qualquer ser humano. Para a autora, pessoas que não experimentam problemas raciais não entendem o que quer dizer uma nuance. A personagem de Adichie é uma pessoa vulnerável e, segundo a autora, está longe da perfeição. Ela é capaz e apontar pessoas e atos racistas, mas do ponto de vista de um ser humano complexo e cheio de contradições, o que para Chimamanda seria uma nuance da personagem.



As mulheres negras e imigrantes do salão se aglomeram em um local e criam um senso de comunidade. A situação de marginalidade vivida por essas mulheres se aproxima de situação real vivida por migrantes que vão para os Estados Unidos, o que enquadra o livro de Chimamanda dentro da literatura de denúncia, da literatura pós-colonial. Bhabha ressalta que, no contexto transnacional em que vivemos hoje, cada vez mais se privilegia as experiências e os relatos de indivíduos híbridos.

A perspectiva pós-colonial- como vem sendo desenvolvida por historiadores culturais e teóricos da literatura- abandona as tradições da sociologia do subdesenvolvimento ou teoria da “dependência”. Como modo de análise, ela tenta revisar aquelas pedagogias nacionalistas ou “nativistas” que estabelecem a relação do Terceiro Mundo com o Primeiro Mundo em uma estrutura binária de oposição. A perspectiva pós-colonial resiste à busca de formas holísticas de explicação social. Ela força um reconhecimento das fronteiras culturais e políticas mais complexas que existem no vértice dessas esferas políticas frequentemente opostas. É a partir desse lugar híbrido do valor – o transnacional como tradutório – que o intelectual pós-colonial tenta elaborar um projeto histórico e literário (BHABHA, 1998, p. 241-2).

As personagens de *Americanah* são híbridas e estão a todo tempo negociando o lugar de sua identidade, a qual é fragmentária e mutável. Ifemelu, assim como Obinze e outros personagens da trama, não permanece a mesma ao longo de todo o romance. Não sem um quê de violência, essas personagens ora absorvem elementos da cultura dos países de chegada, ora afirmam suas referências culturais nigerianas.

### **Referências bibliográficas**

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista ao Estadão em 13 de setembro de 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,americanah-e-um-alivio-heda-ficcao-contra-o-racismo,1559274> Acesso em: 15|10|2016

ANZALDUÁ, Glória. *Como domar uma língua selvagem*. Cadernos de Letras UFF – Dossiê da língua portuguesa, nº39, pág. 297-309, 2009.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7letras, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

\_\_\_\_\_. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silvano. *O Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.



## EM TRÂNSITO

Manuela Fantinato (PUC-Rio)<sup>1</sup>

**Resumo:** O exílio parece ser uma instituição fundadora do pensamento de Vilém Flusser, uma espécie de metáfora cujo sentido ele subverte, compreendendo-a como potência produtiva. Trata-se de uma experiência que desestrutura sua relação com passado e futuro, no sentido que lhe furta ambos, e com a noção de uma identidade estável, mas que também lhe concede liberdade para as futuras escolhas que faz. O tema do exílio perpassa vários de seus ensaios, produzidos em português, alemão, inglês e francês. Muitos desses textos foram reunidos no livro *The freedom of the migrant: objections to nationalism*, lançado, a partir de traduções de originais alemães, nos Estados Unidos, mas não circulado no Brasil, país onde iniciou sua carreira intelectual. Este trabalho parte do livro *The freedom of the migrant* para pensar em uma filosofia do exílio de Vilém Flusser, procurando compreender o multifacetado conceito de exílio trabalhado pelo autor e suas relações com sua própria prática intelectual.

**Palavras-chave:** exílio; contemporaneidade; Vilém Flusser; intelectual

Em 1991, morre Vilém Flusser em um acidente de carro, em Praga, cidade da qual havia emigrado 52 anos antes, enquanto jovem estudante em fuga da ameaça nazista que tomava a terra e o futuro do continente europeu. É enterrado no cemitério judaico de Praga, e seu epitáfio, escrito em hebraico, tcheco e português. Em 1992, é publicada, em alemão, a autobiografia deixada inacabada com sua morte, *Bodenlos*. Foram encontradas também versões em português e francês, traduzidas pelo próprio Flusser, com ligeiras adaptações. A maior parte da obra trata das questões e pessoas que atravessaram sua experiência de 32 anos no Brasil – país ao qual chega em 1939 e no qual se naturaliza em 1950 – durante o tempo em que tinha como meta “tornar-se escritor brasileiro”, nas palavras publicadas em sua autobiografia. No entanto, em 1995, o nome de Flusser é incluído ao lado de Gadamer, Habermas, Luhmann e outros, em volume dedicado a filósofos germânicos contemporâneos. Já em 2003, uma tradução para o inglês de um livro originalmente publicado em alemão, em 1994, o descrevia para o público norte-americano como:

[...] a German Jewish philosopher, fled Prague in 1940 and made his way to Brazil via London. In 1963 he was appointed chair of philosophy of communication at São Paulo University. He returned to Europe in 1972, settling in France, and wrote books in both German and Portuguese. (FLUSSER, 2003, contracapa)

---

<sup>1</sup> Historiadora, mestre em Letras e doutoranda em História Social da Cultura, todos pela PUC-Rio. Contato: manufantinato@yahoo.com.br.



O breve preâmbulo revela a dificuldade de compreender ou fixar Vilém Flusser em termos de uma identidade estável, ou mesmo delimitar seu campo de atuação. Ao longo de sua vida, dedicou-se aos mais variados temas, da escrita às imagens técnicas, da arte à ciência, do existencialismo à epistemologia. Sempre avesso a classificações e à criação de sistemas ou metodologias, rejeitava a determinação de filósofo, preferindo a de escritor. Flusser transita por áreas de conhecimento e práticas intelectuais como por geografias, mantendo-se em trânsito por toda a sua vida e produzindo reflexões sobre essa condição. No texto *Habitar a casa na apatridade (Pátria e mistério – Habitação e hábito)*, publicado na autobiografia *Bodenlos*,<sup>2</sup> dirá:

Durante décadas estive interessado em sintetizar uma cultura brasileira a partir da mescla de traços culturais distintivos de países africanos, asiáticos, além da Índia e de países da Europa Ocidental e do Leste europeu. [...] sou apátrida, porque em mim encontram-se armazenadas muitas pátrias. Isso se revela diariamente em meu trabalho. Sou domiciliado em no mínimo quatro idiomas e me vejo desafiado e obrigado a traduzir e retraduzir tudo o que tenho a escrever. (FLUSSER, 2007, p. 221)

Uma outra versão do mesmo texto é publicada como *The Challenge of the Migrant* no livro *The Freedom of the Migrant*, de onde foi retirada a descrição citada no início deste trabalho. Trata-se uma tradução para o inglês de livro póstumo, mas cujo projeto deixara organizado, reunindo textos que tratam de temas relacionados a migração, pátria, pertencimento e identidade.<sup>3</sup> São ao todo 14 ensaios, dos quais apenas três inéditos, e uma entrevista, escritos ao longo de cerca de 20 anos. Era comum que Flusser escrevesse e reescrevesse seus textos para variados fins e publicações.

Este trabalho parte exatamente deste livro, *The Freedom of Migrant*, para pensar no que vou chamar de uma filosofia do exílio de Flusser, procurando compreender o sentidos que ele dá a este tipo de experiência e suas relações com sua própria prática intelectual e de vida. A inspiração para este desafio se justifica em um dos ensaios do livro, intitulado *We need a philosophy of emigration*, original de um manuscrito sem data, que termina

---

<sup>2</sup> O texto foi publicado também em *The freedom of the migrant* como *The Challenge of The Migrant*. Flusser tinha o hábito de reescrever seus textos, traduzi-los e retraduzi-los. Assim, muitos foram publicados com pequenas variações em diferentes livros e revistas. Quando foi identificada uma publicação em português, optei por usá-la neste trabalho.

<sup>3</sup> O projeto do livro foi deixado organizado pelo próprio Flusser, mas a edição foi possível pelo trabalho do editor Stefan Bollmann, com ajuda de Edith Flusser, a partir dos manuscritos originais.




com o seguinte chamado: “A philosophy of emigration is still to be written. Its categories are still nebulous and blurred. But it needs to be written because it would benefit not actual emigrants but virtual ones as well.” (2003, p. 24)

Os ensaios de *The Freedom of the Migrant* foram escritos entre os anos 1970 e 1990, provavelmente após o “retorno” de Flusser para a Europa, em 1972, quando decide voluntariamente deixar o Brasil, país em que havia iniciado uma sólida carreira de professor universitário e escritor, com livros publicados e contribuições regulares na imprensa. Digo “retorno” porque nem Flusser volta para o mesmo lugar de onde saiu – tendo deixado originalmente Praga, estabelece-se na pequena cidade de Robion, na França – nem a Europa é a mesma, geográfica, histórica e simbolicamente. Ao longo dos anos em que vive no Brasil, Praga passa de capital de uma recente Checoslováquia, herdeira do Império Austro-Húngaro, à cidade controlada pela Alemanha nazista e, posteriormente, pela URSS, enquanto toda a Europa vive sob a Cortina de Ferro que dividia simbolicamente o mundo em dois.

As reflexões de Flusser partem, assim, de sua própria experiência de vida, de quem havia sido forçado a abandonar a terra natal e que, posteriormente, deixara voluntariamente a terra na qual havia decidido engajar-se. Em *We need a philosophy of emigration*, diz “The structure of European contingency is such that it makes easier for the determined emigrant to be outraged. The structure of Brazilian contingency is such that it makes it easier for the determined immigrant to become engaged.” (2003, p. 23). Ou seja, partem de duas experiências contraditórias de deslocamento.

Ao longo dos textos reunidos no livro, Flusser tratará de exilados, migrantes e nômades, ora aproximando-os ora diferenciando-os, e esta é uma das principais armadilhas de sua escrita.

Ao anunciar a necessidade de uma filosofia da emigração, em *We need a philosophy of emigration*, diferencia o emigrante do refugiado, argumentando que o último se mantém preso à contingência que deixou, em uma mistura de amor e ressentimento, enquanto o primeiro se coloca acima de qualquer contingência. (2003, p. 23). No ensaio *Nomads*, Flusser dirá “The word nomad denotes a person who cannot be defined in terms of place or time, in contrast to the special and temporal definability of settled existence.” (2003, p. 47) Já em *Exile and Creativity*, defende:



It is not the purpose of this essay to examine the existential and religious connotations of the concept of exile. But everything that is said here should resonate with what Christians mean when they speak of the exile from paradise, with what Jewish mystics mean when they speak of the exile of the divine spirit from the world, and with what existentialism means when it analyses the condition of a man as a foreigner in the world. This should resonate with all that I say here, even though I won't say it explicitly. (FLUSSER, 2003, p. 81).

Ao buscar coerência e estabilidade de conceitos, o leitor corre o risco de ser levado a um labirinto que não dá em lugar nenhum, pois objetivo de Flusser não é fixá-los, mas, ao contrário, ressaltar a instabilidade inerente a uma série de condições que se aproximam justamente por compartilhar de instabilidade.

Escolho, assim, falar em filosofia do exílio e não simplesmente em filosofia da emigração, pois, ressonando a citação acima, a palavra exílio leva em conta uma poética carregada de sentidos que extrapolam a história e dizem respeito a “actual emigrants but virtual ones as well”. Ou seja, expande a ideia de migração como movimento no tempo e no espaço e permite pensar com Flusser em determinada condição que remete mais para a experiência do que para as motivações; para uma condição que se caracteriza, sobretudo, pela alteridade e pelo estranhamento.

Nesse sentido, em *On the Alien*, ensaio publicado também no livro póstumo, *Ser Judeu*, cuja versão em português é intitulada *Do estranho*, Flusser parte de livro de René Girard, *Le Bouc émissaire*, para refletir sobre o papel mítico do estranho, o outro, metáfora do estrangeiro. “O outro, o ‘estranho’ é sacro porque é diferente, e tal diferença é simultaneamente negativa (nega-me) e positiva (permite que me afirme)” (2014, p. 127). Identidade e diferença são questões indissociáveis, e a definição de outros, dos quais se aproxima ou distancia, tem função mítica de autodeterminação. Do ponto de vista de uma identidade nacional, o estrangeiro é mito fundador da pátria, o bode expiatório que justifica sua criação. Ao delimitar o outro, delimita e naturaliza a norma em torno da qual se reunirão aqueles que compactuam de determinado código comum, tido como “normal”.

Em *The Challenge of the Migrant*, ou *Habitar a casa na apatridade*, Flusser aponta que “pátria não é um valor eterno, mas uma função de uma técnica específica” e que seu sentimento liga o ser humano a coisas e pessoas em uma relação inconsciente de hábito. Repete o argumento em *Exile and creativity*, dizendo que o hábito é como um cobertor




de algodão que encobre a realidade como um manto de conforto. No entanto, este conforto do habitual cega para uma série de experiências e informações. “Discovery begins as soon as the blanket is pulled away”. (2003, p. 82)

O sentimento da pátria provoca, assim, uma distorção. Cria um outro que é *ele*, aquele do qual se diferencia, encobrindo o outro como *tu*, aquele ao qual se dirige, no qual se reconhece. Segundo Flusser, apenas com o abandono da pátria e a consequente transformação de si mesmo em outro, é possível vislumbrar o mundo para além do hábito. Esse movimento é libertador, mas é também desconfortável. A liberdade de estar fora do manto do hábito representa a possibilidade de ação para além da contingência à qual o ser humano está ligado por nascimento, mas representa a responsabilidade sobre as próprias escolhas, que passam a ser conscientes e voluntárias.

Em *Exile and Creativity*, propõe analisar o exílio como desafio para a criatividade. Parte da observação de que fora do seu ambiente costumeiro, o deslocado recebe tudo como novo e carente de significado, fazendo do desafio de dar significado ao seu entorno uma questão de vida ou morte; “If he is not to perish, the expellee must be creative” (2003, p. 81). Se o estranhamento que experimenta o exilado o motiva à reflexão e à ação criativa (de sentidos), o estranhamento que provoca nos assentados também os tira do lugar. Sua presença obriga o entorno a também refletir e dar sentido à sua alteridade e, mais importante, a questionar a norma na qual estão cercados. Falar em uma filosofia do exílio, é, assim, pensar a experiência do exílio como *locus* criativo de reflexão e produção de sentido.

Contrariando o senso comum, Flusser dá status positivo à experiência de exílio, pois não apenas o exílio é potente para aquele que o experimenta, mas também provoca transformações ao seu redor: “We are living in a period of expulsion. If we place a positive value on it, then the future will appear less bleak” (2003, p. 82). E tira aos exilados a melancolia com a qual costumam ser caracterizados, para colocá-los como vanguarda a ser seguida, como diz em *The Challenge of The Migrant* (ou *Habitar a casa na apatridade*):

Nós, os inúmeros milhares de migrantes (sejamos trabalhadores estrangeiros, expatriados fugitivos ou intelectuais em visitas frequentes a seminários) nos reconhecemos então não como marginais mas sim como vanguarda do futuro. Os vietnamitas na Califórnia, os turcos na Alemanha, os palestinos nos países do Golfo Pérsico e os cientistas



russos em Harvard surgem não como vítimas dignas de compaixão que devem receber ajuda para retornar à pátria perdida, mas sim como modelos a serem seguidos por sua suficiente ousadia. (FLUSSER, 2007. p. 223)

Em *To Be Unsettled, One First Has To Be Settled*, de 1989, vai além, ao dizer “To be a human being in the true sense of the word, one has to be unsettled” (FLUSSER, 2003, p. 25). Isso porque o humano, para Flusser, em sua dignidade, não se define pelo espaço e pelo tempo, mas por sua possibilidade de reflexão e pelas relações que estabelece e nas quais se reconhece: “... for me, heimat<sup>4</sup> consists of the people for whom I choose to be responsible.” (2003, p. 11).

A experiência do exílio, portanto, inverte a produção de alteridade do *outro* – que distancia – para o *tu* – que aproxima os homens para além da contingência à qual pertencem por nascimento –, abrindo a possibilidade de criação de um mundo novo. Descolado do espaço e do tempo, compreendidos em sua história e continuidade, o exílio é pura potência.

Para encerrar sem concluir, no ensaio *Thinking about Nomadism* Flusser propõe uma metáfora de redivisão do mundo três eras: Paleolítico – caracterizado pelo uso de ferramentas que “humanizou” o mundo – Neolítico – que criou a “civilização” como sinônimo da vida assentada – e o Futuro Imediato.<sup>5</sup> Nesta nova era, que marcaria a vida contemporânea, o mundo teria se tornado inabitável, o que deve ser entendido como positivo. Nesse novo cenário, o pertencimento e a existência assentada teriam dado lugar à experiência e à liberdade. Em *Nomads*, Flusser completa apontando que esta nova era levará a humanidade a um território inexplorado de potenciais ainda não realizados.

Nesse sentido, uma filosofia do exílio de Vilém Flusser deve ser compreendida quase no sentido de um manifesto. Flusser nos oferece a chance de uma visão positiva do futuro. Nos convida a ressignificar uma história recente de guerras, cisões, expulsões e desterro, em uma pós-história que se realize no reconhecimento dos homens uns nos outros. É esse o sentido da liberdade do migrante. O homem contemporâneo de Vilém Flusser está em trânsito e justamente por isso é um homem livre.

---

<sup>4</sup> Neste caso, o uso da palavra pátria se ancora na tradução feita para o português, com a ressalva de que o original *heimat*, mantido na tradução para o inglês, pode ser usado tanto para país quanto para cidades, tendo conotação afetiva, além de política.

<sup>5</sup> No qual estava o autor entrando no momento da escrita, os anos 1990, associados à Revolução da Informação provocada pela informática.





### **Referências bibliográficas**

ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos, uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Ser Judeu*. São Paulo: Annablume, 2014.

FLUSSER, Vilém. *The freedom of the migrant. Objections to nationalism*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press, 2003.

## A POÉTICA DA *RELAÇÃO*: O CARIBE EM CONEXÃO COM O MUNDO

Maria Fernanda Isidoro Chaves (UFRJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Em um mundo cada dia mais xenofóbico, racista e homofóbico, onde a intolerância e o discurso de ódio ganham espaço, faz-se urgente e necessária a *Poética da Relação*, proposta por Édouard Glissant. Para o ensaísta, a condição insular do Caribe proporciona a abertura ao outro por meio de pensamentos em constante construção, ao mesmo tempo locais e universais. Para Glissant, as ilhas caribenhas metamorfoseiam-se de meras superfícies de trânsito a espaços que proporcionaram a transculturação, fazendo do Caribe um mar que descentra, ao contrário do Mediterrâneo que, segundo o próprio autor, concentra. Enquanto local de passagem, o Caribe torna-se uma oportunidade para a *Relação* já que essa é sinônimo de *movimento*.

**Palavras-chave:** Glissant; insularismo; movimento; Relação; rizoma.

O termo *insularismo*, apresentado com um conceito além daquele ligado a questões geográficas que o definem como tudo aquilo que pertence ou se refere a ilhas ou conjunto de ilhas, foi cunhado pelo porto-riquenho Antonio S. Pedreira, em 1934. Em sua obra *Insularismo- ensayos de interpretación Puertorriqueña* (1934), na qual explora pela primeira vez o conceito, o autor busca traçar uma definição do que é ser porto-riquenho, considerando, para isso, o fato de o país pertencer a um arquipélago, buscando determinar ainda como tal condição insular foi capaz de definir o comportamento, a personalidade e, “el ritmo vital que nos define<sup>2</sup>” (PEDREIRA, 1968, p. 21). Para o autor, a condição arquipelagária do Caribe é responsável por um sentimento de melancolia e isolamento, causados não apenas por um determinismo geográfico que distancia as ilhas do contato com o resto do mundo, mas, sobretudo por uma questão histórico-política que conduz, a todo o momento, seu povo às condições de pobreza, escravidão e retomada de sua situação colonial.

Para Pedreira, a chegada dos espanhóis ao continente, seguida de negros africanos e da posterior fusão entre esses dois povos, foi responsável pela “confusão” que formou as estruturas do povo porto-riquenho e que será uma das causas da sua latente melancolia: “El elemento español funda nuestro pueblo y se funde con las demás razas. De esta *fusión* parte nuestra *con-fusión*<sup>3</sup>” (PEDREIRA, 1968, p.25). Até o século XVIII, Porto Rico teve seus autóctones praticamente dizimados por guerras e doenças trazidas pelos europeus, sofrendo, assim, seu primeiro golpe identitário, o que fez com

---

<sup>1</sup>Graduada em Letras (UFF), Doutoranda em Literaturas Hispânicas (UFRJ). Email: isichaves@hotmail.com.

<sup>2</sup>Todas as traduções, tanto do original francês como do espanhol, são nossas: o ritmo vital que nos define.

<sup>3</sup>O elemento espanhol funda nosso povo e se funde com as demais raças. Desta *fusão* parte nossa *con-fusão*.

que os ilhéus adotassem a cultura, a língua e a religião espanholas. Enquanto ainda buscavam definir sua identidade, incorporando as influências espanholas ao seu modo de vida, os porto-riquenhos sofrem outro golpe quando têm, em 1898, seu território dominado pelos Estados Unidos e passam, então, a incorporar os costumes, a língua e a política americanos. Ainda segundo Pedreira, dizimados os índios do território americano, restaram apenas dois povos para dar continuidade à fusão em nosso continente: o branco e o negro. Tais povos, entretanto, apresentavam características não apenas físicas, mas políticas, sociológicas, religiosas e sociais totalmente antagônicas: um era considerado superior, o outro inferior; um mandava, enquanto o outro obedecia; um era dono de fazendas, o outro empregado. Esse processo de miscigenação foi, segundo Pedreira, responsável pela criação de um povo passivo, subordinado, apático, que não sabe ao certo em que ponto começa ou termina sua origem, consolidando ainda mais a situação de esmorecimento e enfado tão características, segundo ele, de seu povo insular. Para Pedreira, o termo *insularismo* é, assim, sinônimo de desalento, de prostração e de enfado, sentimentos que levam os povos insulares do Caribe ao isolamento e ao enclausuramento dentro de seu próprio espaço:

Cuando se atiende al volumen de la tierra acosada de terremotos, de temporales y de impuestos; cuando se cala la impotencia del hombre para luchar desventajosamente con su composición biológica y su tragedia política; cuando se contempla el paisaje o se escuchan los apenados tonos de una danza; cuando, en fin, se mira al fondo de nuestra afirmación, tan picada de inconvenientes, se pueden descubrir los viejos surtidores de nuestra melancolía<sup>4</sup> (PEDREIRA, 1968, p.32).

Em 1937, o poeta, ensaísta e romancista cubano José Lezama (1910-1976) Lima retoma o termo *insularismo* ao empregá-lo em um colóquio realizado na cidade de Havana durante conversa com o, à época, já reconhecido poeta espanhol Juan Ramón Jiménez. Lezama, ainda um jovem desconhecido de apenas 26 anos, indaga a Jiménez se ele: “¿no ha percibido ciertos elementos de sensibilidad, que nos hagan pensar en la posibilidad del «insularismo»?<sup>5</sup>”. Segundo Lezama, a condição insular do Caribe, associada a fatores históricos que lhe são peculiares, é capaz de proporcionar aos seus habitantes uma percepção sobre o mundo e as relações humanas que não poderá ser

---

<sup>4</sup>Quando se conhece o volume de terra assolada por terremotos, por tempestades e por impostos; quando a impotência do homem se cala para lutar desvantajosamente com sua composição biológica e sua tragédia política; quando se contempla a paisagem ou se ouvem os tons aflitos de uma dança; quando, em suma, se olha a fundo nossa afirmação, tão sufocada de inconvenientes, se pode descobrir as velhas fontes de nossa melancolia.

<sup>5</sup>certos elementos de sensibilidade que nos façam pensar na possibilidade de *um insularismo*.

encontrada em nenhum outro povo, nem mesmo nos demais povos insulares, pois, para Lezama: “ «Insularismo» ha de entenderse no tanto en su acepción geográfica, que desde luego no deja de interesarnos, sino, sobre todo, en cuanto al problema que plantea en la historia de la cultura y aun de la sensibilidad<sup>6</sup>”.

Ao contrário do que afirma Pedreira, entretanto, para Lezama, a condição insular do povo caribenho não traz enfado nem melancolia. Para o cubano, as ilhas são muito mais do que um mero espaço físico que permite a síntese entre povo, natureza e história: são também espaços simbólicos que proporcionam a construção de um sistema de pensamento único. O conceito de *insularismo* para Lezama está baseado no “sentimiento de lontananza<sup>7</sup>” e no “vivir hacia dentro<sup>8</sup>”, dois axiomas de caráter antagônicos que serão os responsáveis pela criação de uma visão de mundo baseada no contraditório e por isso dual, não-linear, não cartesiana e sobretudo, aberta ao novo e ao Outro.

Embora o termo *insularismo* não esteja presente na obra de Édouard Glissant (1928-2011), o autor, ao nos apresentar sua *Poética da Relação*, dialoga com a expressão lezamiana ao afirmar que a condição insular do Caribe proporciona a abertura ao outro por meio de pensamentos inacabados, em constante construção, ao mesmo tempo locais e universais. Assim como António Pedreira e Lezama Lima, Glissant irá recorrer à História para tentar explicar como as ilhas caribenhas passam de meras superfícies de trânsito a espaços que, segundo ele, proporcionam, por meio do contato e da troca de influências, a possibilidade de uma ebulição transcultural.

De acordo com Glissant, “La Plantations est un des lieux focaux où se sont élaborés quelques-uns des modes actuels de la Relation<sup>9</sup>” (GLISSANT, 1990, p. 79) e ainda que o processo de *plantations* tenha sido responsável pela instauração de uma sociedade desigual e miserável, esse sistema - que esteve fortemente presente nas Antilhas com a produção açucareira - foi determinante para a construção e a consolidação desse Caribe transcultural. Fernando Ortiz, em seu célebre ensaio *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1983), chama a atenção para o fato de que as *plantations* instauraram, na América Latina, a escravidão, o patriarcado e a monocultura, tornando escassos alimentos tropicais nativos, como a banana e o abacaxi.

---

<sup>6</sup>há de entender-se Insularismo não apenas em sua concepção geográfica, que não deixa de nos interessar, mas, sobretudo, quanto ao problema colocado na história da cultura e mesmo da sensibilidade.

<sup>7</sup>Sentimento de distanciamento.

<sup>8</sup>Viver para dentro.

<sup>9</sup>A Plantation é um dos locais centrais onde são elaborados alguns dos modelos atuais da Relação.

Como tinham o objetivo de abastecer primordialmente o mercado externo - em sua maior parte países europeus - o regime de *plantations* não se preocupava com o interesse econômico das colônias onde originalmente os alimentos eram plantados. Dessa forma, as *plantations* deixaram, em toda a América Latina, um rastro de subdesenvolvimento, por meio da exploração da mão de obra de negros escravizados, da introdução dos latifúndios e do descaso com a economia local. Por outro lado, também foram responsáveis pelos processos iniciais de miscigenação, ao trazerem da África a mão de obra negra que faria funcionar as engrenagens dos moinhos nos engenhos. Para Ortiz, as *plantations* eram sinônimo de mestiçagem, pois: “[...] desde su origen, [...] en su producción fundieronse siempre las energias de blancos y negros<sup>10</sup>” (ORTIZ, 1983, p. 49).

As *plantations* latino-americanas produziram, sobretudo, cana para a extração de açúcar, processo que exigia mão de obra forte, robusta, não qualificada e em grande quantidade, o que fez com que africanos viessem para o continente e, mesmo sendo escravizados, trouxessem para a América sua língua, sua cultura e seu modo de viver. Entretanto, ao aqui chegarem na condição de escravos, tiveram seu direito de expressar seus cantos, sua fé e sua cultura tolhidos por seus senhores, que os julgavam inferiores. Para Glissant, essa situação de submissão e a tentativa de aniquilamento da cultura negra não tornaram o povo melancólico e depressivo, como afirmou Pedreira. Tal conjuntura, que para o porto-riquenho acabou por proporcionar um enclausuramento de seu povo para dentro de si mesmo, para Glissant foi responsável por viabilizar novas formas de expressão, já que o negro precisou, então, encontrar meios não convencionais para se expressar e evitar o isolamento.

Não tendo acesso à escrita, o pensamento negro estruturou-se por meio da oralidade e definiu-se, assim, na ausência de regras preestabelecidas, à base do acaso e, podendo ser interrompido a qualquer momento já que era reprimido pelo branco, arquitetava-se ainda sob a descontinuidade e o inesperado. Como estratégia de fuga de uma possível repressão branca, o negro manifesta-se por meio de metáforas que recorrem a símbolos fechados e se afastam da relação de feitos e gestos cotidianos que pudessem ser entendidos por todos, criando uma expressão “velada” que vista de fora poderia não dizer nada, mas que para eles representava muito, uma forma de “Dire en ne disant pas<sup>11</sup>” (GLISSANT, 1990, p.83). Assim, a música negra, as religiões afro, as

---

<sup>10</sup>[...] Desde sua origem, [...] em sua produção, fundiram-se sempre as energias de brancos e negros.

<sup>11</sup>Dizer sem dizer.

lutas por igualdade de direito, as palavras de origem africana que perduram ainda hoje: “Sont le cri de la Plantation, transfiguré en paroles du monde<sup>12</sup>” (GLISSANT, 1990, p.88).

A consolidação de tal sistema de pensamento que valoriza o inédito, a ousadia e tem um imaginário baseado no insólito só foi possível pois encontrou nos espaços insulares um pensamento “aberto”, ao contrário daquele presente no continente, binário e “fechado”, já que, para Glissant, o Caribe é um mar que descentra, ao contrário do Mediterrâneo, que concentra. Para o autor, o posicionamento geográfico estratégico das ilhas caribenhas fez delas espaços de trânsito responsáveis por levar e ao mesmo tempo receber o novo, o inesperado. Sendo historicamente uma região de passagem entre Europa e América, seus fluxos constantes e intensos construíram nos ilhéus um sistema de pensamento aberto ao diferente, que não vê no outro um inimigo, mas uma possibilidade de ver o mundo e as relações humanas através de outro prisma. A imagem das ilhas à deriva, rodeadas pelo mar às vezes calmo e sereno, às vezes mortal e indomável, traz a ideia permanente de instabilidade e acaba por negar, assim, a definição de ponto fixo, de origem única, que estabelece o conceito de centro e periferia, valorizando tudo o que é produzido no primeiro e desprezando toda a produção do segundo.

O caldeirão cultural que as terras caribenhas vivenciaram desde o século XVI proporcionou a troca de informações, a frequente interatividade e ofereceu, sobretudo, a condição de formação do povo por meio da alteridade, fazendo do Caribe, desde sempre, um microcosmo do que pode e deve ser o pensamento universal, através daquilo que Glissant convencionou chamar de *Relação*.

Para finalizar, enquanto local de passagem, o Caribe torna-se uma oportunidade para a *Relação* já que essa é, conforme o martiniquenho, sinônimo de *movimento*. “En ce qui me concerne, je cite la Caraïbe comme un des lieux du monde où la relation le plus visiblement se donne, une des zones d’éclat où elle paraît se renforcer<sup>13</sup>” (GLISSANT, 1990, p. 46). A *Relação* é, assim, o soerguimento de ver no outro uma extensão de si mesmo, é ter consciência de que ninguém “é”, mas todos “estão sendo”. Tal concepção só é possível quando deixamos de considerar os territórios como espaços a conquistar, ideia que pressupõe soberania, desejo de imposição, e passamos a buscar

---

<sup>12</sup>São o grito da Plantation, transfigurado em palavras do mundo.

<sup>13</sup>No que me concerne, cito o Caribe como um dos lugares do mundo onde a relação mais visivelmente se dá, uma das zonas de destaque onde ela parece se reforçar.

nesses espaços aquilo que nos completa e nos permite “continuar sendo”. Glissant sugere, assim, chegar a um lugar com sede de *conhecimento* e não de *descobrimto*: “À partir du moment où les cultures, les terres, les femmes et les hommes ne furent plus à découvrir mais à connaître, la Relation a figuré un absolu [...]”<sup>14</sup> (GLISSANT, 1990, p. 39).

Para Glissant, é preciso transformar a relação em *Relação*, pois, segundo ele, a simples relação se estabelece em qualquer cultura a partir do encontro de povos, mas normalmente, aniquila a voz das minorias, cala seus desejos e ignora suas necessidades. Para ultrapassarmos esse estágio e atingirmos a *Relação* é preciso abandonar ainda o conceito de raiz e adotar, em oposição, o conceito de *rizoma* sugerido pelos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Em sua obra *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie* (1980) os autores recorrem à biologia para explicar o quanto a imagem de *raiz* vincula-se à unidade, a um ponto fixo e, portanto, a uma relação binária, já desgastada e reducionista, enquanto o *rizoma*:

[...] não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda (DELEUZE, 1996, p. 31).

A ideia de raiz carrega em sua etimologia a noção de que a origem de um pode ser mais enriquecedora ou importante que a do outro, pulverizando o cerne da *Relação* de que é preciso ver no diverso não uma ameaça, mas uma extensão que permite o crescimento e o enriquecimento pessoal de si mesmo. Enquanto a raiz é imóvel e apresenta uma única direção, conhecida, predefinida, o rizoma é polimorfo, cresce sem apresentar uma direção prévia. Suas *linhas de fuga* que remetem a tentáculos escapam da tentativa totalizadora do centro da raiz e fazem contato com outras raízes, seguem outras direções, expandem-se em inúmeros e inesperados caminhos. Não há, em um pensamento rizomático, o choque entre culturas, mas a possibilidade de encontros e desencontros, de cruzamentos e de transversalidades, proporcionados por suas múltiplas formas de organização e expressão.

---

<sup>14</sup>A partir do momento em que as culturas, as terras, as mulheres e os homens não buscarem mais descobrir, mas conhecer, a *Relação* figurou o absoluto.

O Caribe, graças a sua situação de espaço de trânsito, onde quase nada permanece, tudo a todo tempo se transforma não permite o enraizamento - nem de pessoas, nem de ideias, nem de pensamentos. Suas terras que servem de ponto de ligação entre uma extremidade e outra do ocidente são capazes de gerar a energia necessária para a Relação, condição vital capaz de nos fazer abandonar a intolerância, o medo do novo, o racismo e o preconceito, afinal a Relação é: [...] “ la possibilité pour chacun de s’y trouver, à tout moment, solidaire et solitaire<sup>15</sup>” (GLISSANT, 1990, p.146).

### **Referências bibliográficas:**

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

LIMA, Lezama. *Nombrar las cosas: colóquio com Juan Ramón Jiménez*. Disponível em: < <http://yoandynombrar.blogspot.com.br/2010/08/coloquio-con-uan-ramon-imenez1.html>> Acesso em: 25 de julho de 2017.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PEDREIRA, Antonio. *Insularismo - Ensayos de interpretación puertorriqueña*. San Juan: Puerto Rico Edil, 1968.

---

<sup>15</sup>[...] a possibilidade para cada um encontrar-se, a todo momento, solidário e solitário.



# DAS PÁGINAS DO LIVRO PARA AS TELAS DO CINEMA - UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A OBRA LITERÁRIA “OS PÁSSAROS” E SUA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DO PENSAMENTO DE GILLES DELEUZE

Prof. Mestrando Adhemar Santos de Oliveira<sup>1</sup> (UNIMONTES)

**Resumo:** Quando uma obra literária é adaptada para o cinema, é comum ouvirmos comentários e lamentos a respeito da “fidelidade” ou “infidelidade” do filme em relação à obra. O presente trabalho tem como objetivo um estudo comparativo entre a obra literária “Os pássaros” (1936) do escritor Frank Baker, e sua adaptação para o cinema, ocorrida em 1963, sob a direção Alfred Hitchcock. Obtendo assim o processo de recriação da obra literária para a Sétima Arte, a partir do fruto da interpretação subjetiva, o filme deve ser analisado de forma autônoma e não pode ser julgado pelo critério de “fidelidade”, já que este se torna impossível ao longo do processo de adaptação, o trabalho também terá ao apoio do pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze e sua teoria sobre cinema.

**Palavras-chaves:** Literatura – Cinema – Filosofia – Fidelidade – Adaptação fílmica

*O cinema não filma livros...*  
(João Mário Grilo)

Quando uma obra literária é adaptada para o cinema, é comum ouvirmos comentários e lamentos a respeito da “fidelidade” ou “infidelidade” do filme em relação à obra.

Ao pensar a relação entre literatura e cinema já começamos a fazer o julgamento de juízo de valor no qual declaramos que o cinema produz um desserviço à literatura. Termos como: infidelidade, traição, violação, deformação, vulgarização, profanação, etc. são ditos logo após que assistimos a um filme que foi adaptado de um romance literário. A adaptação cinematográfica nos coloca diante de um conjunto de problemas em relação a dois sistemas semióticos diferentes - literatura e cinema -, pois a primeira trabalha com os signos das palavras e a segunda com os signos da imagem, sendo que a palavra é elaborada pela razão, enquanto às imagens são representadas pelo sensível.

---

<sup>1</sup> Mestrando do Mestrado Profissional em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Membro do Laboratório de Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento – UNIMONTES. Professoro da Faculdade de Filosofia do Seminário Maior Imaculado Coração de Maria de Montes Claros-MG e Professor de Filosofia do Ensino Médio da Educação Básico do Estado de Minas Gerais. E-mail: [adhemar.filosofia@gmail.com](mailto:adhemar.filosofia@gmail.com)

Ora, pensar o que envolve as relações entre a palavra literária e a imagem cinematográfica é pensar na criação de novas ideias, pois devemos considerar positivamente a adaptação de uma obra literária para o cinema não pelo fato da história ser fiel ao livro, mas pela capacidade que o diretor teve em transformar as palavras em imagens e a linguagem literária em linguagem cinematográfica. Elizabeth Hazin nos mostra que a capacidade de transformar letra em imagem é precisamente, uma ideia de *criação*.

Não obstante, o filósofo Gilles Deleuze em seu texto *O que é o ato de criação?* nos faz um pergunta “o que faz com que o cineasta tenha verdadeiramente vontade de adaptar [...], um romance?” (DELEUZE, 2016, p. 336). Para o filósofo, o cineasta tem a ideia de transformar o romance em cinema promovendo assim o encontro entre a literatura e o cinema. Em resposta a pergunta que Deleuze nos fez acima, ele responde: “Parece-me evidente que isso se dá porque ele tem ideais em cinema que ressoam com o que o romance apresenta como ideias em romance. É aí que são feitos, com frequência, grandes encontros” (DELEUZE, 2016, p. 336).

Desse modo, o que o Deleuze nos mostra é que o cineasta promove o encontro da literatura com a não-literatura, que é o cinema. Para ele, o cineasta promove uma (re)criação da obra literária em uma linguagem diferente. Seguindo o pensamento deleuziano, o que o cineasta faz é simplesmente um “roubo”, mas para o filósofo “roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou fazer como” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 6), pois para Deleuze é difícil pensar “o novo” sem retornar o já pensado e é este caminho que o cineasta faz, pois ele retorna ao romance literário para poder criar seu filme e é “roubando a ideia” do escritor que o cineasta fará a sua adaptação, uma “repetição” da obra, para criar a “diferença”, o novo o filme. Hazin salienta:

[...] criar é quase como trazer à tona algo que já existe, ou melhor, algo que a partir de um determinado instante – o do *insight* – passa a existir. O artista ou o escritor é aquele que faz a mediação entre o caos indiferenciado e a organização estética, aquele que faz com que tudo se transforma, enfim naquilo que tudo é (HAZIN, 2009, p. 47).

Hazin destaca uma fala de Guimarães Rosa em uma entrevista dada à Fernando Camacho, onde o escritor afirma que quando escreve, é como se ele pegasse algo já existente e sabendo disso ele não pode trair essa coisa. “[...] quando escrevo, é como se

eu quisesse pegar uma coisa que já existe. Eu não posso trair essa coisa. A criação de minha obra é a tradução de uma coisa que eu não vejo” (HAZIN, 2009, p. 47).

Mas o que seria uma boa adaptação? Adaptação fiel à obra literária? Ou adaptação que (re)cria e abstrai algo novo da obra? Luís Miguel Cardoso salienta que uma boa adaptação é aquela que mantém a fidelidade ao espírito da obra e não as letras.

[...] uma boa adaptação é aquela que consegue ser fiel ao espírito e não a letra do texto, aquele que consegue conciliar características do autor e do realizador – e assim estabelecer uma ponte – ou ainda quando a câmera é utilizada como um elemento de interpretação do texto e não de sua ilustração (CARDOSO, 2016, p. 178).

Em outras palavras, uma boa adaptação é aquela que não produz fielmente nas telas de cinema o romance, fazendo do filme uma cópia da obra; uma boa adaptação é aquela que transforma o existente em algo novo, pois estamos diante de duas artes diferentes: a que produz as palavras e a que produz as imagens. E é neste ponto que o filme e o livro se opõem.

De acordo com Xavier, o livro através de suas palavras fala aos sentidos através do filtro da razão, já o cinema com suas imagens limitam-se ao filtro dos sentidos, pois “[...] a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso muito afastado do objeto” (XAVIER, 1983, p. 293).

O livro segue então vigiado pelo caminho da razão no qual a ideia precede o sentimento, pois quando o leitor se encontra diante do livro ele está só. O leitor se encontra com o texto, as palavras e sua imaginação. Por outro lado, as representações fornecidas pelas imagens que o filme cria vem tocar brutalmente a sensibilidade do espectador. Deleuze define esta brutalidade como um “choque”, pois tal choque - apontado pelo filósofo- tira o espectador do seu estado de conforto na poltrona da sala de cinema, no qual força o espectador a pensar. Robert Stam lembra-nos numa linguagem mais deleuzeana que as adaptações redistribuem energias, provocando fluxos e deslocamentos; a energia dos textos literários se transforma em energia áudio-visual na adaptação cinematográfica.

A oposição entre literatura e cinema levanta uma questão: a invenção do cinema contribuiu para a literatura? Cardoso destaca que o escritor José Cardoso Pires não coibiu em reconhecer a influência do cinema em suas obras. O escritor:

avalia o cinema como o contributo mais importante para literatura, após a invenção da imprensa, em diferentes níveis de influência, afirmando que a *Galáxia de Gutenberg* consagrou a palavra como signo, mas a sétima arte foi mais longe e deu-lhe a imagem (CARDOSO, 2016, p. 185).

No decorrer do processo do pensamento, muitos autores de várias áreas como a filosofia, colocaram a literatura e a filosofia “acima” do cinema. Porém, para o filósofo Gilles Deleuze, o cinema é um instrumento filosófico, um grande criador de conceitos como a filosofia, pois o cinema proporciona a tradução dos conceitos em termos áudio-visuais, diferente da filosofia e a literatura, pois o cinema cria seus conceitos em blocos de movimento e duração. Desse modo, Deleuze rejeita o pensamento tradicional no qual coloca o cinema com um mero instrumento de ilusão cinematográfica e que diferente da literatura e da filosofia, não é capaz de “produzir pensamento”. Deleuze não propõem que a filosofia pense o cinema, mas que a filosofia pense com o cinema. Para o filósofo o cinema produziu seus próprios conceitos, pois o pensamento em movimento que o cinema produz se encontra com a imagem em movimento.

Deleuze salienta:

O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja a teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual. Pois nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, linguística), nem reflexiva, basta para construir os próprios conceitos do cinema (DELEUZE, 2007, p. 332).

Deleuze então propõem em fazer uma “taxionomia” das imagens na forma de dois conceitos: *imagem-movimento* e *imagem-tempo*. No início de sua obra *A imagem-movimento: Cinema I* ele nos indica a sua proposta de estudo acerca do cinema: “Este estudo não é uma história do cinema. É uma taxionomia, um ensaio de classificação de imagens” (DELEUZE, 2004, p. 09). Para o filósofo, o que o cinema nos oferece são relações entre imagens distintas que nos mostram, por sua vez, a relação do movimento com o tempo.

Deleuze, ao descrever os conceitos de *imagem-movimento* e de *imagem-tempo*, ressalta que há muitas transações possíveis entre os conceitos, passagens quase imperceptíveis ou até mistas. Ele acrescenta ainda que nenhum dos conceitos vale mais do que o outro ou que um seja mais belo ou mais profundo. Desse modo, o que

podemos dizer sobre esses dois conceitos, segundo Deleuze, é que a *imagem-movimento* não nos dá uma *imagem-tempo*.

Seguindo essa linha de pensamento, André Luis La Salvia assegura que:

A imagem-movimento seria a base do cinema, pois seus diferentes estilos mostraram a tentativa de consolidação de uma montagem que fosse “eficiente” na construção de um sentido para o encadeamento de imagens (...) consolidação de um tipo de montagem que tornaria eficiente as relações entre imagens para construir um sentido do filme que não confundisse o espectador porque cria uma sensação de “credibilidade” e “perfeição” técnica. A imagem-tempo surgiu da tentativa de criar outras associações de imagens que não mais tivessem na previsibilidade e na eficiência o seu estilo de prolongamento e fazendo surgir no lugar novos estilos de narrar, criando temporalidades além da cronologia e criando outras formas de pensar além do lógico-racional (LA SALVIA, 2012, p. 101-102).

As imagem-movimento e imagem-tempo fazem com que o filme seja visto como um novo objeto artístico, que cria seu próprio mundo e na qual não necessita do livro como uma estrutura de validação estética. Ademais, Cardoso destaca que “o filme não pretende substituir o livro, mas existir juntamente com ele, surgindo uma nova criação estética” (CARDOSO, 2016, p. 197).

É nessa perspectiva que destacamos que o cinema não presta um desserviço à literatura, pelo contrário, o cinema vem reforçar a busca de se estudar e pensar a interdisciplinaridade, pois através do cinema fazemos grandes encontros. O cinema passa, a conjugar importantes elementos de linguagem, tais como: a literatura em seus roteiros, a pintura e a fotografia na imagem, a dramaturgia dos teatros nos cenários e diálogos, os sons e melodias da música na trilha sonora, desse modo, o cinema é a arte da atenção, pois organiza os caminhos pelos quais o espírito dá sentido ao real.

O cinema também nos redireciona para importantes obras literárias menores como na adaptação de *Os Pássaros*, dirigido por Alfred Hitchcock em (1963). O filme se tornou um clássico do cinema enquanto a obra literária homônimo de Frank Baker (1939) foi praticamente esquecida.

Entretanto, nos créditos do filme, consta que a história é baseada no conto *Os Pássaros* da escritora Daphne Du Maurier de (1952), o romance esquecido de Frank Baker só ganharia repercussão quando o autor ameaçou processar Hitchcock e Daphne Du Maurier.

Na introdução da obra *Os Pássaros* de Frank Baker, Ken Mogg destaca que:

O romance “apocalíptico” de Baker antecipa o filme de Hitchcock, de mesmo título, lançado em 1963. Seja por detalhes particulares – como a mulher atacada pelos pássaros na cabine telefônica – ou por situações mais amplas – envolvendo um personagem, sua mãe viúva e uma esperta garota estrangeira cuja chegada ao círculo familiar desperta o ciúme da mãe –, não poderíamos culpá-lo por pensar que o romance serviu de inspiração para o filme de Hitchcock. Certamente, o romance se aproxima mais do filme do que este à sua fonte oficial, o conto “Os Pássaros” de Daphne Du Maurier, publicado pela primeira vez em 1952. De fato, Hitchcock pediu que o roteirista Evan Hunter esquecesse o conto, mantendo apenas “o título e a ideia de pássaros atacando seres humanos” (BAKER, 2016, p. 9-10).

É curioso notar o pedido do cineasta ao roteirista: “esqueça o conto, mantém apenas o título e a ideia” é neste ponto que vemos que Hitchcock “rouba” a ideia da obra e a transforma em uma nova obra; como destacou Deleuze e lembrado por Silvio Gallo: “A produção depende de encontros, encontros são roubos e roubos são sempre criativos” (GALLO, 2016, p. 30). Desse modo, o cineasta não faz um plágio; não copia a obra, ele simplesmente rouba a ideia e produz uma nova ideia, criando uma nova obra, pois a adaptação da obra ao filme é uma transformação.

François Truffaut chega a questionar Hitchcock sobre a relação entre literatura e cinema, e sobre a sua obra *Os Pássaros* e o romance que lhe deu a origem. Hitchcock responde ao questionamento de Truffaut da seguinte forma:

Fala-se muitas vezes de cineastas que, em Hollywood, deformam a obra original. Sempre foi minha intenção nunca fazer. Leio a história só uma vez. Quando a ideia de base me convém, adoto-a, esqueço completamente o livro e faço cinema (CARDOSO *apud* HITCHCOCK, 2016, p. 15).

Portanto, Hitchcock é um “ladrão de pensamento não, [...], um ladrão de almas” (DELEUZE *apud* DYLAN, 1998, p. 7).

Não obstante, nunca saberemos se Hitchcock teve contato com a obra de Frank Baker antes de 1962, mas é curioso observar que o espírito da obra de Baker se encontra na obra cinematográfica de Hitchcock mais do que no conto de Maurier. Além do mais, Baker e Hitchcock cresceram na era do cinema mudo; e é por esta e outras razões que o romance de Baker e o filme de Hitchcock se encontram e iluminam um ao outro. E é nesta relação entre a obra e o filme que observamos que as relações entre as artes é uma

via de mão única, pois o conhecimento cinematográfico que Baker possui faz com que as ideias do cinema influenciem a sua obra, criando assim um suspense na mesma. O mesmo caso é o que Hitchcock faz com o espectador, o cineasta faz o deslocamento da câmera e com isso ele insere o espectador em seus filmes. Hitchcock retira o sentido existencial do drama do filme e faz com que sua câmera subjetiva transfira o drama para dentro da cabeça do espectador.

Acrescenta-se a isso o comparativo entre uma passagem na obra de Baker com uma cena do filme de Hitchcock na qual ambos colocam seus personagens em confronto com os pássaros. O narrador de Baker se encontra com seu pássaro demônio ao ver a si mesmo como ele realmente é:

A criatura, agora maior que eu mesmo, veio em direção ao meu rosto, as asas estendidas até que comecei a sentir dificuldades para respirar; suas unhas pressionadas em meu queixo; seus olhos – aqueles dois abismos vazios – próximos aos meus. [...] Eu vi e sobrevivi. Se não tivesse visto, meu Demônio teria me destruído. Mas vi e sobrevivi. [...] Meus tornozelos doíam, meus braços estavam roxos, sangue pingava do meu queixo. [...]. O ar estava puro mais uma vez. Respirei lentamente, [...]. Percebi que eu não precisava subir em uma montanha para encher meus pulmões com vida. Eu estava revigorado, um novo ser (BAKER, 2016, p. 227-228).

Algo similar acontece no filme de Hitchcock, quando a sua personagem Melanie Daniels (Tippi Hedren) vai sozinha ao sótão da casa e é atacada por pássaros, ela luta contra eles tentando sair do sótão, porém ele vai perdendo as forças e começa sentir dificuldade de respirar, neste momento Hitchcock filma os pássaros voando de forma decisiva e indo de confronto às lentes da câmera, fazendo com que a câmera substitua a personagem pelo espectador e com isso faz com que o drama vivido pela personagem agora passe a ser vivido pelo espectador diante de seus demônios.

Comparando a passagem da obra de Baker com a cena do filme de Hitchcock, compreendemos que todo ato de adaptação é uma transformação e que “o roteirista e o diretor, no papel de adaptadores, devem fazer ajustes e mudanças no enredo da obra literária a ser adaptada a fim de adequá-la ao novo sistema semiótico do qual fará parte – o cinema” (BOTELHO E DUDALSKI, 2016, p. 81).

Ademais, nunca um filme pode ser confundido com um livro Cardoso citando Benis: “[...] não é possível estabelecer uma equivalência cinematográfica com um texto literário” (CARDOSO, 2016, p. 204), pois o filme não se lê como o livro e Cardoso

segue “um livro pode permitir diferentes leituras por diferentes leitores e a fidelidade só pode ser aduzida se a adaptação for considerada como uma leitura, com ou sem inovações” (CARDOSO, 2016, p. 205).

Desse modo, não podemos destacar que o cinema desqualifica uma obra literária e também levantar juízos de valores pejorativos da adaptação da obra ao cinema, podemos criticar adaptações, pois ainda encontramos adaptações bem feitas e mal feitas, mas devemos nos orientar não pelas noções de fidelidade e infidelidade da obra adaptada, destarte Cardoso:

Na sua essência mais profunda, a dialética entre fidelidade e criação artística ilustra a própria dialética entre o cinema e a literatura, pois não se considera como objetivo principal a tradução de uma obra de arte, mas sim a criação de uma outra obra de arte, evidenciando-se neste processo que os dois sistemas semióticos são artes da narrativa e do tempo (CARDOSO, 2016, p. 197).

Portanto, que “hoje não defende-se uma fidelidade da letra, mas sim um fidelidade de espírito” (CARDOSO, 2016, p. 199).



## Referências Bibliográficas

BAKER, Frank. *Os Pássaros*. Tradução de Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro, Ed. DarckSide Books, 2016.

BOTELHO, Michael Jonas e DUDALSKI, Sirlei Santos. *Das páginas do livro para as telas do cinema: Um estudo comparativo entre adaptações fílmicas de Ratos e Homens de John Stenbeck*. Revista Criação & Crítica, nº 16, 2016, p. 74-90. Disponível no site: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/issue/view/8756/showToc>

CARDOSO, Luís Miguel. *Literatura e Cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indivizível*. Lisboa, Edições 70, 2016.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998. Disponível no site: [https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g\\_-parnert-c-dic3a1logos.pdf](https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g_-parnert-c-dic3a1logos.pdf)

\_\_\_\_\_. *Cinema I: A imagem-movimento*. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Ed. Assírio & Avim, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. Revisão Filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que é o ato de criação? Dois regimes de Loucos*. Tradução de Guilherme Ivo; edição preparada por David Lapoujade; revisão técnica de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 332-343.

GALLO, Silvio. *Deleuze e a Educação*. 3ª ed.; 1ª remp. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2016.

HAZIN, Elizabeth. *Desejo e representação: a literatura no cinema. O cinema e seus outros*. Renato Cunha organizador. Brasília, Ed. LGE, 2009, p. 43-59.

LA SILVA, André Luis. *As relações entre Imagens: um estudo dos conceitos do cinema para Gilles Deleuze*. Rio Janeiro, Ed. Livros Ilimitados, 2012.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Revista Ilha do Desterro, nº 51. Julho a Dezembro 2006, p. 19-53. Disponível no site: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/view/653>

XAVIER, Ismail (org). *O cinema do diabo: Filme contra livro. A experiência do cinema: analogia*. Rio de Janeiro: Ed. Graal e Embrafilme, 1983, p. 293-296.



**A NOÇÃO DE LIGAÇÃO NO ATLAS DO CORPO E DA IMAGINAÇÃO,  
DE GONÇALO M. TAVARES**

Alessandro Carvalho Sales (UniRio)<sup>1</sup>

**Resumo:** No *Atlas do Corpo e da Imaginação*, do escritor português Gonçalo M. Tavares, buscamos sublinhar o relevo de um conceito de teoria apresentado como uma espécie sofisticada e particular de arranjo, como modo aliás de estabelecer ligações, ou seja, de efetuar aproximações entre coisas e/ou ideias. Todo o acento aqui vai para a noção de ligação como uma maneira singular de conhecer, ou melhor, de pensar. O dispositivo montado pelo escritor nos convida então, permanentemente, à proposição de ligações, relações e conexões entre elementos diversos. **Palavras-chave:** Gonçalo M. Tavares; Conhecimento; Ligação; Pensamento

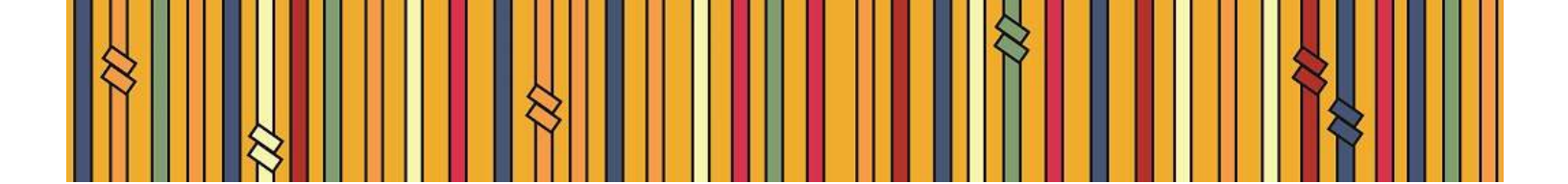
### **Um Livro de Outros Livros**

*Atlas do Corpo e da Imaginação*, de Gonçalo M. Tavares, é fruto de sua tese de doutoramento, defendida em 2006, escrita na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa e que contava então com 824 páginas. Publicada em 2013 (Editorial Caminho), numa edição requintada em papel *couché*, o leitor que abre qualquer uma de suas 536 páginas é desde logo inserido em encruzilhadas de registro verbovisual, deparando-se ao mesmo tempo com fragmentos textuais, porções iconográficas, legendas poéticas e corredores de notas de rodapé – labirinto de informações.

Sob o aspecto mais estritamente formal e visual, algo de fato já se sobressai. Tudo se passa como se, ao nos depararmos, página a página, com os compósitos de texto, imagens, legendas poéticas e notas de rodapé, os caminhos de visualização, de leitura, de pensamento proliferassem e se exponencializassem. Cada página é de antemão um pequeno caleidoscópio, espaço aberto de trabalho e de possibilidades a serem percorridas – o que colher e como transpô-las? Nada fica exatamente dado e o leitor precisa inventar suas bússolas, seus instrumentos, seus modos de orientação e de travessia. Há assim o livro dos fragmentos textuais, que constituiria um suposto tipo de fluxo principal. Há o livro das fotografias com as legendas poéticas. Ou bem o contrário, o livro de poemas com legendas fotográficas – e consideremos que não deveríamos nem tanto falar de legendas, mas de algo como deslegendas, já que nada parece funcionar como ilustração

---

<sup>1</sup> Doutor em Filosofia pela UFSCar e Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais da UniRio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Contato: [alessandro\\_sales@uol.com.br](mailto:alessandro_sales@uol.com.br)



que nos restituiria o mesmo ou o semelhante, mas antes relação que estabelece pontes invisíveis para novas diferenças. E há também o livro infinito das notas de rodapé, que pavimentam ainda mais evidentemente a abertura para a alteridade e a pluralidade das vozes.

Há assim diversos livros dentro desse livro. O fluxo singular de cada um desses elementos já forneceria diferentes caminhos e é possível acompanhar a obra apenas pelas notas de rodapé, pelas imagens e pequenos poemas ou apenas pelo rumo do texto principal. Mas é realmente interessante como o autor usa a imagem fotográfica para ampliar e provocar os sentidos dos fragmentos (ou vice-versa), sem que os elementos sirvam pois entre si como simples ilustrações. Tudo se passa enfim como se Gonçalo desejasse e nos provocasse em direção à possível renovação da ideia mesma deste objeto chamado livro, segundo uma diagramação que instiga modos variados de leitura ou de captura do leitor, no qual a geografia, talvez uma geografia do corpo, seja aquilo que mais conta.

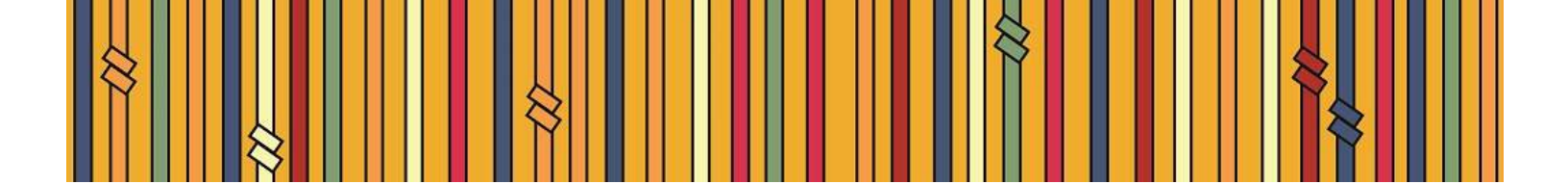
### **Conhecimento**

Antes de mais nada, precisamos notar algumas das singularidades que vão no bojo da ideia de um atlas. Parece perguntar Gonçalo, ao longo do livro: o que pode sustentar o mundo? Quais seriam o lugar e a força de tal sustentação? Como ela se dá, por quais possíveis procedimentos? Onde ficam, enfim, seus pilares invisíveis e como colocá-los à mostra? Numa palavra, o autor quer *conhecer*, porém, que esboço ganha, em sua visão, o problema do conhecimento?

Evidentemente, são questões ambiciosas, e que o autor busca levar adiante num longo mosaico de ideias que mistura *Teoria, Fragmentos e Imagens* – como indica o subtítulo da obra. São quatro partes: *O corpo no método*, *O corpo no mundo*, *O corpo no corpo* e *O corpo na imaginação*. Todas elas estão compostas em função de uma tessitura fragmentária, segundo a qual cada página vai assomando, como indicamos, de acordo com uma mescla de texto corrido (o fragmento propriamente dito), fotografias, legendas poéticas e notas de rodapé.

Mas precisamos aterrar algo melhor esses pontos de vista. Para tanto, tomemos a seguinte citação como entrada:

Todo o investigador investiga porque está perdido e será sensato não ter a ilusão de que deixará de o estar. Deve sim, no final da sua



investigação, estar mais forte. Continua perdido, mas está perdido com mais armas, com mais argumentos. (2013, p. 39)

O problema das referências, das balizas a partir das quais consideramos a verdade e a falsidade das coisas e das proposições, é certamente relevante para o trabalho de Gonçalo. No entanto, tais referências, de cara, não estão encerradas em algum tipo de lugar último a ser buscado ou desvelado. Reparemos: pesquisamos pois estamos de fato algo desorientados, perdidos; e o avanço da pesquisa não nos conduz necessariamente a um lugar pleno – continuamos perdidos, mas tudo indica que ganhamos algo: ficamos mais fortes, temos mais armas, aliás, argumentos.

Se não há um espaço último a ser alcançado, espaço que consideraríamos de uma Verdade plena ou Referência absoluta, caímos em uma condição de errância, de hesitações, de aproximações: *“Hesitar é um efeito da ação de descobrir; só não hesita quem já descobriu, quem já colocou um ponto final no seu processo de investigação”* (2013, p. 26). Marquemos então que toda investigação é um *processo*, e que envolve uma metodologia pouco convencional, na qual o conhecimento não está dado de antemão, não está implicado numa relação simples e biunívoca entre problema e aparente solução.<sup>2</sup>

O método complexo de Gonçalo estabelece uma outra contextura para a noção de conhecimento. Ele nos fornece elementos para uma espécie de salto epistemológico: conhecer passa a ser pensar. Tal concepção segue no bojo de uma historicidade outra, estranha e inesperada, capaz de furar as cronologias tradicionais e tão veneradas. Ele afirma: *“Conhecer é tornar presente; conhecer algo do passado é resgatá-lo desse tempo, é puxá-lo para aqui e para hoje”*. É o que ele aponta, na sequência, como *“tornar contemporâneo”* (2013, p. 37). Pensar é pois tornar contemporâneo, é dispor das ideias num aqui e agora, para além dos modelos históricos, desde que sejam tornadas possíveis relações ou conexões fortes, que deem a ver algo mais quanto aos problemas em tela. E a principal operação aqui envolvida parece ser a chamada ligação.

---

<sup>2</sup> Diz ainda o autor: *“Em suma, só é digno de ser questionado, só é digno de ser investigado, o que ainda não tem solução; e mais: o que nunca terá solução. Errar, circular, hesitar em redor do que não tem solução: um método”* (2013, p. 28).



## Ligação

Haveria uma tese nesse livro? O que quer enfim propor e sustentar esse *Atlas*? Certamente, precisaríamos anotar de que maneiras Gonçalo enfatiza as condições do corpo e da imaginação, ao tempo em que valoriza certos conceitos de base já a partir do subtítulo *teoria, fragmentos e imagens*. Por essas direções, uma incontornável pergunta: o que entender, no caso, como teoria? Diz o autor expressamente, no item *Síntese*, que encerra o livro: “*Uma teoria é um sistema de ligações, uma maneira racional de aproximar uma coisa ou uma ideia de outras*”. (2013, p. 509) Vemos as singularidades de tais colocações. A teoria é tomada como arranjo, como modo de estabelecer ligações, ou seja, de efetuar aproximações entre coisas e/ou ideias. Claro, todo o acento aqui passa então para a noção de ligação – e de maneira que não devemos também esquecer que, em 2009, havia Gonçalo publicado um pequeno volume chamado *Breves Notas sobre as Ligações*. Esse texto forma, juntamente com *Breves Notas sobre Ciência* e *Breves Notas sobre o Medo*, uma pequena coleção cujo nome não é outro senão *Enciclopédia* (2012).

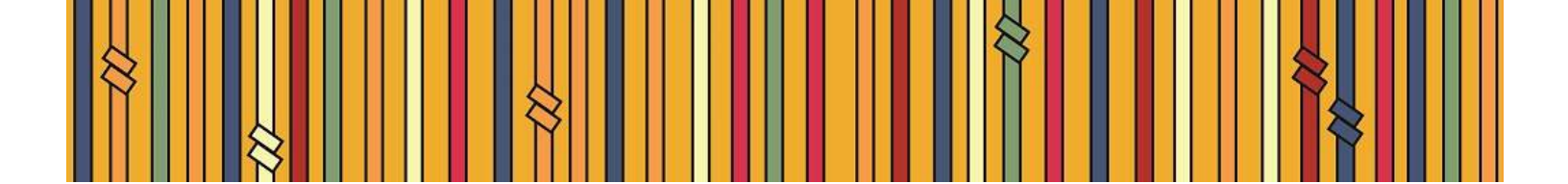
O dispositivo montado por Gonçalo em seu *Atlas* nos convida permanentemente à proposição de ligações, relações e conexões entre elementos diversos. “*Como é que as coisas se ligam?*”, interroga textualmente o autor em suas *Breves Notas sobre as Ligações* (2012, p. 71). Como podemos ligar os diferentes componentes visuais de uma simples página de um livro? Acrescentamos: e de maneira muitas vezes a renovar/ampliar os sentidos em pauta, perspectivando e problematizando os objetos, colocando-os sob ângulos inusitados? É o que parece indagar Gonçalo em seu *Atlas*, cuja questão premente é em todo caso, como antes apontamos, a do *conhecimento*, ainda que não se contentando com qualquer ideia estanque de epistemologia. No resumo original que redigiu para seu trabalho de tese, ele afirma: “*Defendemos, no quadro dos objectivos da investigação epistemológica, um conjunto de metodologias – formas de usar o pensamento e a escrita*”.<sup>3</sup>

Esses métodos se dão pela constituição de caminhos essencialmente desviantes,<sup>4</sup> como se estivessem em pauta um pensamento e uma escrita errantes ou andarilhas, formuladas nos termos de tentativas insistentes e sucessivas de ligações. Liberdade de

---

<sup>3</sup> Cf. resumo na web, em <http://bibliotecas.utl.pt/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=299419> A tese chamava-se, inicialmente, *Corporeidade, Linguagem e Imaginação*.

<sup>4</sup> Para falar um pouco como Walter Benjamin, que é citado em TAVARES, 2013, p. 59.



ligações, à condição de que elas não venham necessariamente dadas de antemão. É que “*não há ligações fixas, não há ligações electivas, não há ligações boas e más*” (2013, p. 61).<sup>5</sup> Buscam-se, porém, ligações raras, ligações que surpreendam, o que, segundo o autor, nos permite entrar em espaços bem amplos (cf. 2013, p. 61). Numa palavra:

Pensar envolve a liberdade de associações, a liberdade de ligações. As ideias são assim partículas livres q se excitam pela proximidade de outras, q assumem noivados espontâneos, mas não eternos, noivados que se podem quebrar a qualquer momento, devido a uma outra aproximação excitante. (2013, p. 62)

Como consequência direta, vemos que a chance de uma verdade única, última ou absoluta resta diretamente impugnada. Há uma pluralidade de verdades, assim como há uma pluralidade de ligações e assim uma pluralidade de teorias capazes de descrever os fenômenos.

Para colocar o dito ainda de um outro modo, a noção de ligação então priorizada parece implicar uma relação inusitada ou surpreendente entre pontos sensíveis, uma combinação que propicie algum tipo de atrito fértil ou iluminador, ao arrepio de quaisquer castas de ideias ou de possíveis hierarquias – já que estas, ao fim e ao cabo, não têm mais sentido (cf. 2013, p. 62).

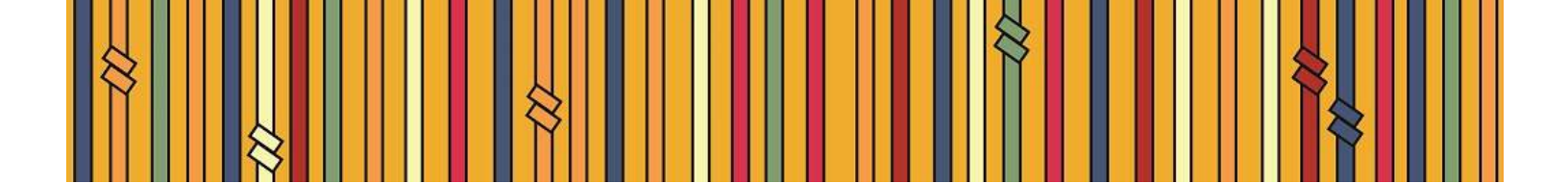
Nessa perspectiva, elabora-se um pensamento que não tem pejo em se apropriar ou de usar outros pensamentos, bem como de corromper e fazer vazar fronteiras supostamente fixas entre disciplinas, pelo que vemos desfilar no *Atlas*, como não poderia ser de outro modo, um imenso amálgama de autores e de temas. Diremos também que se trata de um texto que, bem longe de desprezar referências, minimiza no entanto toda forma de fundacionismo, valorizando firmemente a noção de fragmento.

Citemos mais uma vez nosso autor:

Não ter, de facto, nenhuma teoria central a apresentar, mas sim várias, que vão surgindo a cada passo, eis uma hipótese de método. Multiplicar as possibilidades de verdade, objectivo possível: multiplicar as analogias, as explicações, as ligações; multiplicar, enfim, as possibilidades de se continuar a pensar. (2013, p. 67)

---

<sup>5</sup> Logo a seguir, ele ainda afirma: “*Não há castas de ideias, não há hierarquias*” (2013, p. 62).



Continuar a explicar para continuar a pensar. Explicar de uma outra maneira implica variar as ligações e essa variação capaz de aproximar elementos outrora desligados pode gerar, diz Gonçalo lembrando Wittgenstein, um tipo de encantamento especial: “*Ficamos maravilhados com as explicações precisamente porque são ligações*” (2013, p. 66, grifo do autor).

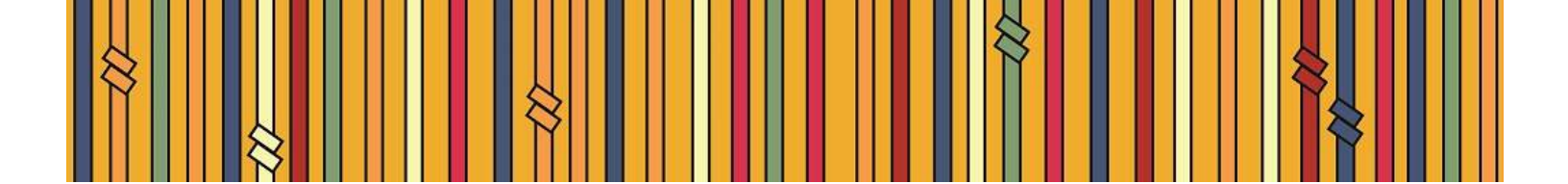
A noção de ligação, percebemos, é extremamente cara a Gonçalo. E há todo um tópico, o terceiro, que integra o segundo capítulo (*O Corpo no Mundo*), que se chama *As Ligações*, no qual o escritor medita sobre tal ideia, levando à frente uma longa problematização. Observemos, aí, alguns pontos mais sensíveis e incisivos quanto às suas colocações.

Começando a discorrer sobre as ligações, Gonçalo se pergunta pelo seu negativo, ou seja, tenta circunstanciar certa condição de desligação. O que está em jogo, de saída, é alguma noção de afeto – vide a epígrafe que se exhibe, “*Estamos sós com tudo aquilo que amamos*”, de Novalis – e o autor inicialmente situa as ligações como próteses psicológicas ou afetivas capazes de ampliar o próprio corpo (cf. 2013, p. 127). De outro modo, o tamanho do corpo depende da quantidade de ligações. Nessa direção, ele postula uma relação entre solidão e liberdade que nos parece, no entanto, algo reativa: “*(...) a sabedoria, desde os estóicos aos mestres budistas, sempre foi firme: destruir ligações ou pelo menos deixá-las cair. Não depender de: objectos, pessoas, hábitos. Desligar-se, portanto*” (2013, p. 129). Como se o aumento de ligações terminasse por diminuir a condição de nossa liberdade. Essa consideração lembra-nos, de imediato, um conjunto de ideias defendidas por um filósofo como Schopenhauer, em sua grande obra *O Mundo como Vontade e Representação*, um dos disparadores do pensamento de Nietzsche, que, aliás e final das contas, se voltará firmemente contra elas.<sup>6</sup>

Chegamos então ao chamado incorpo: a parte do corpo que se liga, via afetos negativos ou positivos, ao Mundo – pessoas, objetos, animais, lugares, ações-hábitos, segundo o autor. O corpo é carne (fisiologia viva) mais incorpo, carne mais o conjunto de ligações de que essa carne é capaz. Nesse contexto, Gonçalo segue avançando por relações com autores como Novalis, Musil e, sobretudo, Wittgenstein. Com Musil, ele

---

<sup>6</sup> Nietzsche irá compor a ideia de vontade de potência, por exemplo, a partir de considerações quanto ao problema da vontade em Schopenhauer, em todo caso aí imprimindo uma inflexão decisiva e suprimindo-lhe qualquer caráter reativo. Cf., a respeito, *Nietzsche e a Filosofia* (1976), de Gilles Deleuze.



tenta ler *O Homem sem Qualidades* como um homem supostamente desligado de qualidades, no sentido de desligado de hábitos, objetos e pessoas, uma vez que “*não há valores fixos, aquilo que hoje é muito valioso, amanhã poderá tornar-se uma pechincha, e vice-versa*” (2013, p. 136), e de modo que, para esse homem, nada pode ser firme ou fixo. Ratificamos aqui um método que ativa o papel preponderante da imaginação, segundo uma capacidade, conforme já apontado, de unir opostos distantes através de ligações inesperadas, sem ordem prévia ou pré-definida (cf. 2013, p. 137). Tais ligações são, afirma Gonçalo, individuais ou privadas, pois não são de mais ninguém, não são copiáveis, são surpreendentes, feitas pelo que o autor chama finalmente de homens livres, ou seja, pouco afins a formulações fixas, pois que estas emperram o funcionamento da imaginação (cf. 2013, p. 137).

Anotemos: é provável que tenhamos delineado, no parágrafo anterior, alguns dos traços da própria escrita de Gonçalo. Ele liga, liga sem pejo, coisas, ideias, pontos de vista, assuntos, autores... Certamente, ele busca conexões surpreendentes, mas também ricas, férteis, cujas condições de relação possam render, avançar, propor novas visadas e iluminações. Ele busca enfim seguir os resultados de tais ligações desenvolvendo e montando, muitas vezes, até o limite, cadeias de raciocínios e inferências, extraindo o máximo das proposições estabelecidas. Ou seja, o *Atlas* se coloca como um vasto trabalho de *investigação*.

Nessa investigação, há dois pensadores preponderantes, que parecem fiar boa parte da narrativa. O autor mesmo o diz: “*Wittgenstein e Bachelard: os dois autores centrais deste ensaio; os pontos de que não nos afastaremos*” (2013, p. 45). No item sobre as ligações, no entanto, a dupla de heróis é outra – Wittgenstein e Deleuze.

Atentemos por exemplo quanto a um problema relevante, e para usar o termo, aquele da ligação entre mim e o outro, dos caracteres dessa ligação, daquilo, enfim, capaz de estabelecer liga entre os indivíduos. Vejamos a seguinte citação: “*Se o real exterior pode ser discutido, se pode ser alvo de concordância ou discordância, o interior, as sensações individuais, precisamente por indiscutíveis, podem apenas ser colocadas em causa na sua base. Isto é: como podes garantir que sentes?*” (2013, p. 134, grifo do autor). Uma tal proposição envolve o chamado problema de uma linguagem privada, assunto que





foi um dos objetos de estudo por parte de Wittgenstein, em um trabalho cujo título não é outro senão *Investigações Filosóficas*.<sup>7</sup>

Sobretudo, é muito interessante perceber que, mais adiante, ao longo ainda do item acerca das ligações, Gonçalo busca retomar a ideia de ligação numa perspectiva afetiva, fazendo valer agora a relação com a relevante questão do desejo. Neste ponto, Gonçalo usa demoradamente o pensamento do francês Gilles Deleuze, ou então de Gilles Deleuze e Claire Parnet. Ao final, colocando em pauta a leitura que Deleuze propõe de Espinosa, fala do que chama de capacidade de ligação.<sup>8</sup>

### **Considerações Finais**

É precisamente nesse contexto que Gonçalo afirmará o quanto toda ligação é uma força, um afeto, não uma contemplação. (cf. 2013, p. 156) E para sustentar sua proposição, o escritor português recorre à conhecida interrogação estabelecida por Deleuze em sua leitura de Espinosa: “*O que é que pode um corpo? De que afectos é capaz?*” (2013, p. 156).<sup>9</sup> Eis também por que falávamos, há algumas páginas, da relevância de uma geografia do corpo como lugar de sustentação da própria obra de Gonçalo.

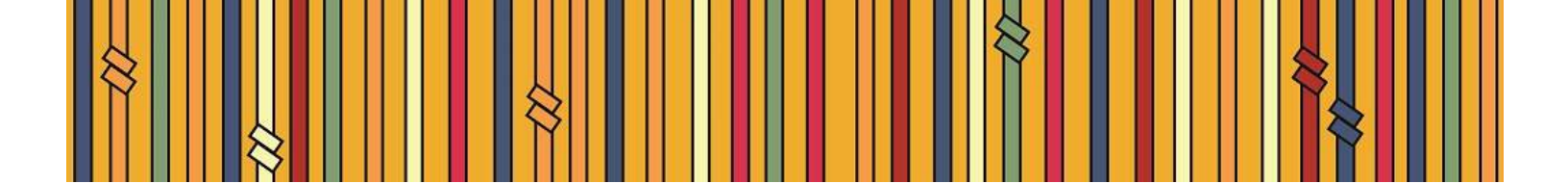
Insistimos que esse ponto confere ao livro em tela uma singularidade de base. Tudo se passa como se nosso autor desejasse recolocar o problema do conhecimento, mas salientando uma noção que foi duramente desprestigiada ao longo da história do pensamento ocidental. Na tradição e na modernidade, pensar bem, pensar corretamente, implicava desconsiderar a condição do corpo, suas paixões e afecções, sua fragilidade ou

---

<sup>7</sup> Wittgenstein tecia objeções à existência de uma linguagem privada, isto é, a uma linguagem supostamente capaz de referir e nomear nossos estados mentais internos (dores e sensações, por exemplo), espécie de linguagem fenomenalista (e não fisicalista) que de algum modo permitisse correção intersubjetiva, ou seja, pública. Existem numerosos trabalhos e interpretações a respeito do problema da linguagem privada em Wittgenstein. O coração do argumento e as objeções propostas por Wittgenstein encontram-se a partir do parágrafo 243 de suas *Investigações Filosóficas* (2017).

<sup>8</sup> Observemos que Deleuze, ele próprio, em sua obra, dispõe toda uma teoria da ligação ou da conexão, que toma, inicialmente, do filósofo empirista inglês David Hume, desenvolvendo-a em inúmeras direções. A ideia da exterioridade das relações (para falar como o Hume que Deleuze tanto valoriza), ou a de afeto (que ele usa sobretudo a partir de suas leituras de Espinosa), são muito caras ao pensador francês. Entretanto, os fragmentos em que Gonçalo se vale de Deleuze nos parecem às vezes um pouco inapropriados, ou até mesmo algo problemáticos. Isso se dá talvez porque há certa especificidade no emprego que Gonçalo parece dele fazer, assimilando demasiado rapidamente algumas de suas proposições e ideias. Esse contexto enfeixa para nós certa interrogação que tencionamos desenvolver em trabalho futuro: usar Deleuze de outras maneiras não poderia melhor auxiliar Gonçalo rumo à tentativa de apresentação dos elementos de sua própria noção de ligação?

<sup>9</sup> A respeito dessa questão essencial, cf., de Deleuze, entre outros, o livro *Espinosa – Filosofia Prática* (2002).



transitoriedade, que deveriam ser postas de lado. Isso terminou por redundar sobretudo em idealismos excessivos incapazes de dizer um pouco finamente do mundo e das coisas, pois que desaguavam quase sempre em abstrações generalizantes que deixavam escapar as filigranas e as diferenças mais profundas em jogo.

Na contramão, junto a autores como Wittgenstein, Deleuze e outros, Gonçalo quer reposicionar o corpo na atualidade. Não se perguntará o que é um corpo, mas o que ele pode e de que afetos ou ligações ele é capaz. Para este novo corpo, trata-se de tentar unir coisas a princípio aparentemente desunidas, desligadas. E chegamos assim à imaginação, “*vista não como uma ignorância ou um improviso, mas uma racionalidade, uma racionalidade livre que constrói para si própria uma lógica, uma metodologia*” (2013, p. 33, grifo do autor). É uma espécie de lógica das ligações raras o que Gonçalo busca clarificar no seu *Atlas*.

Finalmente, não deixemos de lavar bastante em conta o método de pesquisa que é conduzido pelo autor, de teor fortemente problematizante, como se ele fosse experimentando e testando a potência das ligações paulatinamente propostas, ao longo de exaustivo percurso, de algum modo incerto, hesitante e aparentemente sem juízos apriorísticos de valor, no que vai então expondo e colecionando ideias, por vezes até distantes ou mesmo contraditórias, e assim descartando hipóteses, assumindo outras, mas em todo caso constituindo um itinerário singular de investigação.

### **Referências bibliográficas**

DELEUZE, Gilles. *Espinosa - Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

TAVARES, Gonçalo M. *Enciclopédia 1-2-3. Breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. 9ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

## "DIÁRIOS DE MOTOCICLETA": É POSSÍVEL SE FALAR EM CINEMA ENGAJADO NA CONTEMPORANEIDADE?

Deise Quintiliano Pereira (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Análise hermenêutica do percurso do personagem Che Guevara, em "Diários de motocicleta", filme do cineasta Walter Salles, a partir do arcabouço teórico fornecido pelo conceito de "engajamento", disseminado nos escritos de Jean-Paul Sartre e, mais especificamente, na conferência "O existencialismo é um humanismo", de 1945. O objetivo é constituir uma espécie de tratado deontológico-filosófico do tema, promovendo um diálogo transdisciplinar entre literatura, filosofia, cinema e crítica de arte, com o fito primevo de interrogar sobre a possibilidade de emergência de um "engajamento" estético no cinema nacional contemporâneo.

**Palavras-chave:** Engajamento; Cinema; Filosofia; Walter Salles.

### O que significa "Literatura Engajada"?

Associada ao discurso literário, a controvertida expressão *escritor engajado* ou *intelectual engajado*, inserida no contexto da *literatura engajada*, num sentido amplo, concerne a um tipo de literatura fortemente acoplada aos conflitos e debates políticos de um tempo histórico determinado. Como Sartre esclarece:

A doutrina que lhes apresento é justamente oposta ao quietismo já que ela declara: só há realidade na ação; ela vai ainda mais longe pois acrescenta: o homem nada mais é do que seu projeto, ele só existe à medida que se realiza, ele nada mais é do que sua vida. (SARTRE, 1946, p. 51).

De um modo geral, *literatura engajada* exprime uma noção *passé-partout* que concilia autor, texto e função literária. Pode-se considerar, segundo Sartre, que toda literatura é, numa certa medida, *engajada*, se aceitarmos o fato de que cada discurso sustenta, de modo particular, uma leitura pessoal e uma visão recortada de mundo, consubstanciando-se num "algo" que os autores sempre oferecem a seus leitores, espelhando sua própria interpretação: "o escritor, como todos os outros artistas, visa dar a seus leitores uma certa afecção que costumamos denominar prazer estético e que chamarei, por meu turno, com mais propriedade, alegria estética" (SARTRE, 1948, p. 64). Em termos estritamente literários, *engajamento* implica a reflexão do escritor sobre as relações que a literatura sela com os políticos, a sociedade e os meandros como introduz a política nos seus quadros:

---

<sup>1</sup> Professora Associada de Letras Francesas. Doutora em Letras Neolatinas pela UFRJ/EHESS de Paris. Contato: deisequintiliano@uol.com.br


Há "invenção do intelectual" quando um agente, utilizando e colocando em jogo o prestígio e a competência adquiridos num domínio de atividade específico e limitado (literatura, filosofia, ciências, etc.) assume essa competência que lhe reconhecemos possuir para produzir pareceres de caráter geral e intervir no debate sociopolítico. A função intelectual tende, desde então, a sobrepor-se às funções tradicionalmente atribuídas ao escritor e à escritura. Opera-se uma redistribuição dos papéis, ao fim da qual a literatura tem paradoxalmente seu prestígio reforçado (o escritor que atua como intelectual continua a ser um escritor e é esse prestígio que ele aciona na sua intervenção), ao mesmo tempo que sua distância para com a atualidade política e social apresenta-se, já que o intelectual monopoliza o campo da intervenção sociopolítica. (DENIS, 2000, p. 21).

*Literatura engajada* manifesta-se, além disso, como uma atenção concedida ao alcance social do texto. O crítico belga, Benoît Denis (2000, p. 20-22), ordena, corretamente, três pilares que fundam o inextricável tema: O aparecimento, em torno de 1850, de um campo autônomo da literatura; o surgimento na viragem do século XIX para o XX de um novo papel social que se fixa nas margens da literatura e da universidade: o do intelectual e a revolução de 1917.

Para Denis, a noção de *literatura engajada* é marcada historicamente. Sua primeira aparição remonta ao nascimento da figura do intelectual, quando um grupo de escritores e artistas posiciona-se em torno do notabilizado caso Dreyfus<sup>2</sup>. De maneira sucinta, o termo *literatura engajada* pode determinar certa visão de mundo, demarcando o que poderia tentar dar forma e sentido à realidade: uma proposta teleológica, já que busca atingir um sentido de finalidade. Essa definição é passível de ser aplicada à

---

<sup>2</sup> O caso Dreyfus consistiu num escândalo político que dividiu a França, nos anos 1890-1900 e diz respeito à convicção da traição praticada pelo capitão Alfred Dreyfus, jovem oficial francês da artilharia alsaciana e descendente judeu, em novembro de 1894. Sentenciado à prisão perpétua por ter revelado segredos militares franceses à Embaixada alemã, em Paris, o capitão foi enviado para a colônia penal da Ilha do Diabo, na Guiana Francesa, sendo mantido em confinamento solitário. Dois anos mais tarde, várias evidências vieram à tona, identificando o major Ferdinand Walsin Esterhazy, do Exército francês, como o verdadeiro culpado pela traição. Contudo, oficiais do alto comando militar ocultaram evidências, tendo Esterhazy sido unanimemente absolvido, no segundo dia de seu julgamento, no tribunal militar. Alfred Dreyfus foi, além disso, acusado com base em documentos falsos, forjados pelo serviço francês de contra inteligência, na tentativa de reforçar sua versão. A mascarada que encobria o caso espalhou-se, sobretudo em função de um protesto público, no jornal francês *L'Aurore*, pelo escritor Emile Zola, em janeiro de 1898. O caso teve que ser reaberto e o capitão Dreyfus foi levado de volta a Paris para ser novamente julgado. O intenso escândalo político-jurídico dividiu a sociedade francesa entre os que apoiavam Dreyfus (os Dreyfusards) e os que o condenavam (os anti-Dreyfusards). As acusações contra o capitão revelaram-se desprovidas de base. Dreyfus foi reintegrado como major do exército francês, em 1906, tendo participado da I Guerra Mundial, terminando seus dias no posto de Tenente Coronel. Consulta feita à internet, em 23/10/2009, no site: [http://en.wikipedia.org/wiki/Affaire\\_Dreyfus](http://en.wikipedia.org/wiki/Affaire_Dreyfus).



literatura em geral, se pensarmos, tal qual o faz Sartre, que a literatura nunca foi um objeto neutro: “toda literatura é de tese porque esses autores, embora professem com virulência o contrário, todos defendem ideologias” (SARTRE, 1948, p. 208)."

A política revolucionária de Sartre age, assim, na tentativa de estabelecer condições para a criação literária, concebida como criação dual, uma vez que escritor e leitor encontram-se implicados numa "comunidade de situação": “o escritor fala a seus contemporâneos, a seus compatriotas, a seus irmãos de raça e de classe” (SARTRE, 1948, p. 76). O filósofo já havia radicalizado sua posição: "o escritor está *situado* no seu tempo; cada palavra que profere reverbera, assim como o seu silêncio"<sup>3</sup>.


Longe de ser nosso propósito exaurir a complexidade do assunto, compreendemos que o discurso ideológico lança as bases da literatura sartriana, se focalizarmos dois pontos de importância imperiosa. Como Benoît Denis, podemos identificar em Sartre a personalidade mais representativa que produziu a mais aprofundada e a mais completa formulação teórica sobre o *engajamento*, em *O que é a literatura?*, ensaio publicado inicialmente no *The French Newspaper* e em *Le Temps Modernes*, em 1947, o qual foi retomado, no ano seguinte, em *Situations 2*.

O segundo ponto consiste em identificar em Sartre o escritor cujo discurso ideológico esboça os fundamentos da concepção literária ou artística, instaurando, ao mesmo tempo, os alicerces da *Estética da recepção*, pois ele considera que o trabalho (ou o trabalho de arte) depende diretamente do olhar do leitor/espectador, criando um suporte efetivo para a literatura da interdependência e da reciprocidade: "quem escreve reconhece, pelo simples fato de se dar o trabalho de escrever, a liberdade de seus leitores [...] quem lê, pelo simples fato de abrir o livro, reconhece a liberdade do escritor" (SARTRE, 1948, p. 69). Essa é a razão pela qual, em *Diários de motocicleta*, lançando mão de uma estrutura simples e intimista, Walter Salles molda uma história comovente do triunfo do espírito humano, numa ampliação do conceito de "literatura engajada" para uma compreensão do "engajamento", no sentido mais vasto do termo e nas possibilidades mais complexas e múltiplas que essa complexidade evoca.

Nosso filósofo esclarece, além disso, que: "o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento" (SARTRE, 1948, p. 48). De fato, o ato de escrever (ou criar) é corolário direto da ação de ler ou assistir, constituindo a única forma de se chegar aos objetivos de escritores ou artistas, promovendo a completa interatividade

---

<sup>3</sup> Introdução ao *Temps Modernes*, cf. versão americana de *What is the literature?* por Steve Ungar, p. 9.



entre leitores e espectadores, ação magistralmente em harmonia com a interação proposta pelo cinema: "o objeto estético é propriamente o mundo na medida em que é visado através dos imaginários, a alegria estética acompanha a consciência posicional que o mundo é um valor, isto é, uma tarefa proposta à liberdade humana [...] escrever é, assim, desvelar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor" (SARTRE, 1948, p. 66-67). Destarte, não há literatura sem a participação do outro, como um ato de confiança na liberdade dos homens.

Analisando *Diários de Motocicleta*, baseados nos livros de memórias do jovem Che Guevara – o Fuser – e seu amigo Alberto Granado – Mial –, tomamos ciência de que eles viajaram da Argentina à Venezuela, em 1952, na garupa de uma decadente motocicleta Norton, carinhosamente apelidada de a "Poderosa". O roteiro enfoca o homem Che, antes de tornar-se o ícone da Revolução Cubana, o paradigma de toda forma de resistência, o mito que alimenta, até os dias atuais, os sonhos de liberdade contra a força da opressão e do poder constituído.

### **Um toque de filosofia**

Nosso ponto de partida consiste numa avaliação do sentido amplo de *Diários de Motocicleta*, haurida da progressiva e radical mudança do comportamento incipiente dos heróis dessa narrativa fílmica, diante das situações e circunstâncias que se lhes apresentam. Com efeito, pouco a pouco, o personagem Ernesto abdica de sua "liberdade total" em prol de um até então desconhecido sentido de *responsabilidade*, fazendo escolhas fundamentais, que transformariam integralmente sua *existência*.

Fazer alusão à argamassa conceptual de *responsabilidade*, *escolha*, *liberdade*, *existência* enquadra os refletores teóricos desse estudo nos limites de certas ideias filosóficas, sobretudo, daquelas defendidas por Jean-Paul Sartre, demonstrando o nexo profundamente relevante que ambos – filmes e filosofia – podem firmar entre si.

Embora essa perspectiva venha recebendo, apenas de forma gradual, a atenção merecida, estamos persuadidos de que explorar a fonte concedida por essa relação transdisciplinar gera importante rentabilidade investigativa, uma vez que: "The general outline of the answer philosophers of film have provided to the question of our emotional involvement with films is that we care about what happens in films because films get us to imagine things taking place, things that we do care about. Because how

we imagine things working out does affect our emotions, fiction films have an emotional impact upon us"<sup>4</sup>.

### **A sustentável leveza do ser**

No que tange ao deslocamento espacial dos personagens centrais, *Diários de Motocicleta* apresentam seu plano: cobrir 8000 quilômetros em quatro meses; o método: o improviso; o objetivo: explorar o Continente Sul Americano, que eles conhecem apenas pelos livros; meio de transporte: "A Poderosa", uma motocicleta Norton 500, velha e quebrada; o piloto: Alberto Granado, bioquímico de 29 anos, acompanhado do Fuser, Ernesto Guevara, estudante de medicina, de 23 anos, especialista em lepra, asmático e jogador de rugby amador. Sonho do motorista: terminar a viagem no seu trigésimo aniversário; o percurso: ir de Buenos Aires à Patagônia, passando pelo Chile, seguindo a espinha dorsal dos Andes até Macchu Picchu. Dali, prosseguir até o leprosário da colônia de San Pablo, na Amazônia peruana; destino final: a Península de Guajira, na ponta mais extrema desse grande Continente, no norte da Venezuela, onde desejam chegar com o bucho cheio de vinho e duas belas garotas, preferencialmente, irmãs.


Tema semelhante seria retomado no grandioso trabalho autobiográfico, com base no relato espontâneo da viagem de Jack Kerouac e seu amigo Neal Cassady, (no qual os protagonistas Dean Moriarty e Sal Paradise aludem a Cassady e ao próprio Kerouac)<sup>5</sup>, deambulando através da América do Norte, em outro filme de Walter Salles, *On the road*, baseado no romance homônimo (traduzido, no Brasil, em 1987, como *Pé na estrada*, por Eduardo Bueno). Tendo exercido enorme influência sobre poetas, escritores e músicos, essa obra, publicada em 1957, que seria consagrada mais tarde como a "bíblia hippie", foi escolhida por *Time Magazine* como um dos cem melhores romances em língua inglesa de 1923 a 2005.

A aventura de *Diários de Motocicleta* tem início anunciando os personagens principais desengajados, "leves como uma pluma", tendo uma longa estrada pela frente. Os errantes andinos "deixam para trás o que chamamos civilização", intensificando,

---

<sup>4</sup> *Philosophy of Film*. Publicado quarta-feira 18 de agosto de 2004; revisão feita em 25 de novembro de 2008. STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Disponível no site [www.http://plato.stanford.edu/entries/film/](http://plato.stanford.edu/entries/film/). Acesso em 01.12.2009.

<sup>5</sup> A análise dos nomes é importante por também remeter ao arqui-inimigo de Sherlock Holmes, professor James Moriarty, anunciando uma série de sentidos que se dissimulam no texto, convidando ao desvelamento por um olhar mais investigativo.



cada vez mais, uma espécie de reverência telúrica. Essa reviravolta permitirá que os viajantes encontrem outros sentidos para a *existência*. Nem mesmo o amor por Chichina – namorada do Fuser – poderá modificar a nova realidade e as necessidades que se impõem a Ernesto, progressivamente.

### **Imagem arquetípica**

Como bem nos lembra Jorge Majfud<sup>6</sup>, em 1773, o falso "arquetipo indígena" Alonso Carrió de la Vandera, também conhecido pelo pseudônimo literário Concolorcolvo, cuja obra principal é o livro intitulado *Lazarillo de ciegos caminantes*, realizou, em companhia de Don Alonso, uma viagem pela América do Sul, que se iniciou no Rio da Prata, terminando no Peru. O relato, em primeira pessoa, é de um viajante que produz, de maneira documental, um valioso texto, pois conglomerava informações geográficas, históricas e econômicas de um extenso território, seguindo os moldes mais clássicos da "literatura de viagem".


O percurso geográfico desenhado com dois séculos de antecedência não é apenas semelhante àquele realizado pelos heróis de *Diários de Motocicleta*, mas também a pretensa legitimação intelectual e a recusa ao processo de "historicização" livresca europeia. Em seu diário, Concolorcolvo mostra como os nativos conhecem mais a história europeia do que a sua própria, clichê que será retomado no filme, assim como a adoção do mesmo espaço mítico: o Peru. Após haver forjado o seu arquetipo, lembremos Mircea Eliade, no *Mito do eterno retorno*, e Claude Lévi-Strauss, na sua *Antropologia Estrutural*, todo mito permanece funcional, invariável, ancorado num conhecimento determinado que se supõe imanente a todo ser humano, para além de sua época e de seu contexto.

Em *Diários de Motocicleta*, o texto fílmico inclui, no início, uma referência a heróis míticos, célebres e singulares em sua representação porque dialéticos: Don Quixote e Sancho Panza, reforçada pela identificação metafórica da *Poderosa* com Rossinante. O paralelo completa uma composição mítico-estética e a motocicleta, ainda que em péssimas condições, cumpre uma função simbólica — limite extremo do fetiche burguês —, embora desapareça rapidamente da história, predominando, contudo, no texto e em toda a iconografia da obra.

---

<sup>6</sup> A esse respeito, convém verificar os apontamentos de Majfud, no site <http://quebec.indymedia.org/fr/node/23453>. Site consultado em 19/11/2009.






Cumprer notar que a alusão ao anti-herói da Mancha possui uma relação direta, ainda que não deliberada, com o herói latino, refratado pelo imaginário de Cervantes, lançando-se na aventura, no fim das contas, com a finalidade de fazer justiça. Como a independência da América Latina nunca se estabilizou por completo, a emergência do novo herói só pode ser marginal, radical, agonística: pura expressão de uma força bruta da natureza, já que ele luta, ainda que nesse momento inicial apenas discursivamente, pela destruição do poder hegemônico esmagador. Antes de seu reconhecimento glorificante, o herói deve emergir do Hades para ascender ao Olimpo das aspirações de legitimação ideológica e messiânica: resgatar o povo longamente oprimido e cujas tradições se deterioraram ou se olvidaram, com o tempo.

O mito de Che Guevara, entretanto, não é passível de atingir a categoria dos mitos antigos pela enorme quantidade de documentos escritos remanescentes, por sua presença historicamente ainda muito presente no imaginário coletivo e pela existência de uma mentalidade moderna tendendo a promover certo encaminhamento à dúvida crítica: tendo renunciado à sua principal vocação — a revolução — nossa época opta pela iconolatria e pela mitologização da história. Se o Fuser não pode encarnar o mito absoluto, o movimento dialético de sua constituição permite que ele assuma a categoria de mito problemático que reconstrói os componentes políticos e seus referentes: perfil de rebelião, de individualidade na opção das ações e no exercício prático do uso da liberdade.

Como ocorre no cinema cubano desde a Revolução, os elementos mais importantes não se condensam na obra de arte em si mesma — o filme — mas, sobretudo, no contexto histórico que podemos considerar uma obra de arte engendrada pela própria história. Em contraposição ao que se verifica no drama *Édipo Rei*, para o qual o contexto torna-se apenas anedótico, excluir o contexto histórico-político dos filmes do Novo Cinema Latino-Americano constituiria um equívoco cujo tributo a pagar seria o esfacelamento do exercício crítico, que nos impediria de compreender *Diários de Motocicleta* como uma criação livre, articulada a partir de seus referentes, para aproximá-la de uma criação crítica, condicionada por esses mesmos referentes.

### **Conversão ao engajamento?**

O aspecto geográfico da viagem começa a modificar-se. *A Poderosa* morre no Chile, diante das lágrimas de Alberto e a viagem prossegue, inicialmente, por intermédio de caronas e, em seguida, a pé, no deserto de Atacama, no Chile, em 11 de




março de 1952, no quilômetro 4960. Os aventureiros encontram um casal que lhes revela ter perdido um pedaço de terra seca, herança deixada pelo pai do marido, quando da chegada do novo proprietário que dele os expulsou, denominando essa ação de "progresso".

Viram-se obrigados a deixar o filho com a família para começar uma viagem em busca de trabalho, tendo a polícia em seu encalço, com o objetivo de prendê-los, uma vez que eram "comunistas". O significante termo no universo histórico de Che Guevara é pronunciado pela primeira e última vez no filme e o casal, que encontra trabalho numa mina, onde era tão perigoso permanecer que pouco importava a posição política dos "semi-escravos", se impressiona ao descobrir que os amigos viajam por simples diletantismo.

O nefasto e trágico olhar dissimulado atrás dos olhos do marido não escapa ao crivo do Fuser. Essa foi uma das noites mais frias e sombrias da vida de Ernesto, embora o fato de ter encontrado esse casal o tenha aproximado da raça humana, um sentimento completamente inédito para o jovem. Observar o processo de seleção dos homens que trabalharão na mina de Chuquicamata, como animais, em março de 1952, no quilômetro 5122, incita à revolta do personagem central, que manifesta o preâmbulo de sua ação política, gritando na cara do selecionador que esse povo estava sedento, revelando, com força, sua capacidade de amar seu semelhante: ele joga pedras no caminhão que conduz os homens. Com efeito, Ernesto admite que ao deixar a mina, ambos sentiram que a realidade começou a modificar-se ou seria o seu interior? À medida que subiam as montanhas, viam mais indígenas sem casa, sem teto, naquela que deveria ser sua própria terra.

Alberto completou 30 anos, mas não na Venezuela, como era seu propósito inicial. Chegaram finalmente ao coração da América, em Cuzco (Peru), no quilômetro 6932, onde começaram a ficar a par da real situação social dos habitantes – num grupo de velhas mulheres, souberam que uma delas nunca havia freqüentado a escola porque devia tomar conta do rebanho todo o tempo, por isso não falava espanhol, só quechua. O atual estado dessas pessoas é de miséria completa: não há dinheiro nem trabalho para todos e o artesanato representa a única fonte de renda que impede o colapso da sobrevivência. Como jornalistas, Alberto e Ernesto acumularam relatos desse povo tão pobre, tão sofrido, mas, surpreendentemente, tão aguerrido. Na tentativa de criar uma forma de resistência diante de tantas ignomínias, a solução encontrada pelos moradores



foi a de se organizar em torno de outros fazendeiros da região para se proteger: eles se unificaram.


A odisseia avança até Machu Picchu (Peru), onde o Fuser reflete sobre o conhecimento do povo Inca e sobre a invasão hispânica, sendo tomado por um sentimento de angústia. Algo, de fato, modifica-se no protagonista, assim como em seu pensamento, em sua concepção da viagem e nos objetivos que o impulsionam a prosseguir. Em suas próprias palavras, ele "sente saudade de um mundo que nunca conheceu".

### **Há espaço para o engajamento no cinema contemporâneo?**

Como a literatura engajada é datada, encontrando-se inserida num contexto histórico determinado, não podemos afirmar que atualmente, nem em nenhum outro momento particular da história, tenha ocorrido um tipo de representação epistemológica sistêmica dessa literatura no telão, como aconteceu com o surrealismo ou com o cinema neorrealista, por exemplo. Apesar de a vertente italiana não ter assumido explicitamente engajamentos políticos, tendo por atributos mais significativos o uso de elementos da realidade, aproximando-se, até certo ponto, em algumas cenas, das características do filme-documentário, firma uma oposição ao cinema tradicional de ficção, buscando representar a realidade social e econômica por meio de "instantâneos" de uma conjuntura. Não podemos afirmar que tais nuances impliquem a manifestação concreta de representação de um "cinema engajado".

De qualquer modo, é mais seguro fazer alusão a autores e artistas engajados do que considerarmos a existência de um tipo de "estética cinematográfica engajada" da qual, seguramente, Walter Salles não assumiria tampouco o papel de "chefe de fila", em sua filmografia. Essa consideração não se encontra excluída de nosso debate: "Procuramos o lado obscuro da cidade. Falamos com mendigos. Nossos narizes inalam atentamente a miséria" (*Diário de Ernesto Guevara*, no Valparaíso, Chile). De qualquer modo, Benoît Denis chama atenção para o fato de que:

A gama das escolhas literárias que se oferecem ao filósofo das Luzes não é a mesma do escritor moderno e teríamos grandes dificuldades em negligenciar essas diferenças. O "espaço dos possíveis", no qual se movimenta o escritor, não é idêntico em cada época; está em constante mutação e não para de se reconfigurar, dando a cada período da história seu perfil singular (DENIS, 2000, p. 27).




Em sentido estrito, não devemos considerar esse "período fluido e indefinido" como um momento histórico "engajado" por excelência. Apesar disso, podemos captar fragmentos de ações de "engajamento" inseridas em atos ou personagens singulares, aqui e acolá, num despedaçamento que serpenteia o pensamento da diferença e da alteridade.

**Engajamento: quantas faces esse "coringa" é capaz de assumir?**

A melhor surpresa que os nossos viajantes encontram em Lima é o Doutor Hugo Pesce, líder do programa para tratamento de leprosos, o qual Alberto contatou antes de sua jornada latina. É ele quem apresenta César Vallejo, mas, sobretudo, o pensamento de Mariategui, que diz respeito ao potencial indígena e aos camponeses da América Latina, aos jovens heróis: o problema dos indígenas é o problema da terra; a Revolução não pode ser uma cópia, mas uma rica invenção do povo, porquanto "somos muito poucos para sermos divididos; tudo nos une, nada nos separa".

Finalmente, tomam a embarcação para San Pablo, enquanto o Fuser presta atenção às pessoas pobres, deitadas em redes, num barquinho rebocado por seu navio. Eles chegam a seu destino no dia 8 de junho de 1952, no quilômetro 10.225, sendo recebidos pelo Doutor Bresciani que lhes apresenta uma colônia cindida pelo rio Amazonas, em duas partes: a sul, onde mantêm os pacientes e a norte, onde alocam o *staff* de doutores, enfermeiras e irmãs de caridade. Quase seiscentos pacientes vivem na zona sul: em sua maioria peruanos, mas há também populações de outros países da América do Sul. Embora a lepra não seja contagiosa quando tratada adequadamente, as irmãs estabelecem regras bastante estritas quanto à doença: todos os profissionais devem usar luvas. Nossos viajantes lamentam, mas não aceitam essa atitude "simbólica" e, quando no primeiro contato com os leprosos – Sr. Nemesio Reyna e Papa Carlito (o líder da comunidade) –, apertam suas mãos sem utilizarem as luvas, provocam a ira da Madre Superiora por esse comportamento "fora de quadro".

Muitos pacientes chegam a San Pablo tendo sido abandonados por suas famílias ou demitidos de seus empregos, o que justifica seu desejo de adaptarem suas vidas, construindo suas próprias casas, plantando lúpulos e criando gado. Alberto conta a Ernesto que o Dr. Bresciani pretende escrever uma carta de recomendação para a sua residência no Hospital do Cabo Blanco, em Caracas. Simultaneamente, o Fuser percebe que o rio separa os doentes dos saudáveis. Ambos integram-se completamente à vida das pessoas do leprosário, com quem jogam uma partida de futebol, restaurando sua




dignidade perdida. Em 14 de junho de 1952, Ernesto celebra seus 24 anos e todos dançam, incluindo as enfermeiras e irmãs. O Doutor Bresciani lhes agradece por tudo e faz uma surpresa aos argentinos, presenteando-lhes um bote, denominado "O Mambo Tango" para que possam prosseguir, livremente, sua jornada.

Devido às precárias circunstâncias da viagem, tudo o que o Fuser pode lhes oferecer, com intuito de agradecer a acolhida do staff da colônia são palavras, palavras muito especiais, anunciadoras, ao mesmo tempo, de sua "conversão", de seu engajamento e de sua liderança que começa a despontar: o nascimento da lenda Che. Apesar de considerar-se muito insignificante para assumir o papel de porta-voz dessas causas, ele acredita, e após a jornada mais firmemente do que nunca, que a divisão da América em vagas e ilusórias nacionalidades é completamente falsa. Somos uma única raça misturada do México ao Estreito de Magalhães. Libertando-se de todo e qualquer provincianismo, brinda ao Peru e à América única, com um discurso muito contundente e emocionado.

Ernesto decide celebrar seu aniversário com os pacientes, à noite, do outro lado do rio e desprovido de um bote. Atravessa o rio a nado, sob os olhares aterrorizados e os gritos desesperados de Mial e de toda a equipe, visto que a força da correnteza poderia arrastá-lo: ninguém vivenciara essa experiência antes dele. Trata-se do derradeiro teste, da prova glorificante do herói que conseguiu "tornar-se aquilo que se é". Do outro lado do rio, os leprosos o estimulavam a concluir a perigosa travessia. Ninguém esquecerá jamais tamanha demonstração de amor pelo ser humano.

Todo o tempo que passaram na estrada modificou os viajantes, particularmente o Fuser, a ponto de necessitar refletir sobre essa experiência e gestá-la por um longo período de tempo: "Quanta injustiça, Alberto!" – é a última observação que lança tristemente a Mial. Oito anos se passaram antes que os dois amigos tornassem a se encontrar. Em 1960, Alberto aceitou um convite para viver e trabalhar em Cuba, como pesquisador científico. O convite partiu de seu antigo amigo, o Fuser, agora na qualidade do comandante Che Guevara, um dos mais proeminentes e inspiradores líderes da Revolução Cubana. Ernesto Guevara foi lutar na Bolívia, tendo sido morto em outubro de 1967. Sempre fiel a seu amigo, Alberto permaneceu em Cuba, onde fundou a Escola de Medicina de Santiago.

Conforme Che esclarece: "Essa não é uma história de feitos heroicos. É tão somente um pouco de duas vidas que seguiram a mesma trilha durante um período,



partilhando desejos e sonhos comuns. Nossa visão era muito estreita, muito parcial, muito apressada? Nossas conclusões eram muito rígidas? Talvez. Mas a errância despropositada que nos levou a atravessar nossa grande América modificou-me mais do que eu poderia imaginar. Não sou mais quem eu era. Pelo menos, não sou mais quem eu era por dentro".

Podemos denominar essa solução um tipo de "engajamento pela ação política?" Talvez. Se levarmos em conta apenas as dificuldades inerentes à definição técnica do termo "engajamento". Todavia, conforme demonstrado pela trajetória de Ernesto, é possível evocar esse conceito sempre que a história do homem estiver em jogo, sua relação com a liberdade em risco, seus questionamentos sobre a autenticidade em conflito e a procura por um maior, mais atual e mais profundo sentido para a existência em perigo.

### **Referências bibliográficas**

DENIS, Benoît. *Littérature et engagement*. Paris: Seuil, 2000.

FRAMPTON, Daniel. *Filmosophy*. Wallflower Press, London: 2006.

KASTELY, James L. "Complicating Sartre's Rhetoric of Generosity", *Philosophy and Rhetoric*. Vol. 22, nº 1, 1989, p. 1-27.

SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Nagel, 1946.

\_\_\_\_\_. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.

*What is literature? And others essays*. Introduction by Steven Ungar. Boston: Harvard University Press, 1988.

SALLES, Walter. *Diários de Motocicleta*. Co-dirigido por Daniela Thomas. Escrito por Jose Rivera. Adaptado do livro de Che Guevara e Alberto Granado. Apresentando Gael Garcia Bernal e Rodrigo de la Serna, nos papeis principais. 2004. 126 min.

# TENSÃO DISSONANTE NO “NATIVO DE CÂNCER”, DE RUY BARATA

Laurenice Nogueira da Conceição<sup>1</sup>

Neste trabalho, pretendemos discutir o poema “O Nativo de Câncer”, do paraense Ruy Paranatinga Barata, como texto poético que dialoga com a tradição literária da epopeia clássica grega, sem reproduzi-la. Para tal, estabeleceremos relação com Benedito Nunes que escreveu a apresentação de Antilogia, em 2000, e que favoreceu a ideia presente em Heidegger de que pensamento e poesia se complementam, perspectiva também de alguns autores, como Heidegger, Manuel Antônio de Castro e Emmanuel Carneiro Leão. Partimos do princípio, por exemplo, de que a tensão dissonante da qual teóricos como Hugo Friedrich fala, e que podemos encontrar nessa obra moderna, configura-se, no “Nativo de Câncer”, num estilo próprio.

**Palavras-chave:** Epopeia; Questão; Tensão dissonante; Ruy Barata.

O século XX, aquele em que as vanguardas artísticas floresceram, principalmente na década de 20, foi, podemos dizer, a época na qual algumas posturas teóricas como a de moderar o discurso sobre o que é arte e o que é o belo tiveram seu apogeu, em especial nos países da Europa e em outros como o Brasil. Dessa forma, nas terras brasileiras, na arte da literatura, a modernidade proclamada pelos Vanguardista com seus manifestos e suas obras que diluíam os conceitos de estilo e de gênero literário fixos e que vinha em percurso desde o Romantismo (século XIX), com autores como Sousândrade, perpassa obras como as de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, e depois do próprio Carlos Drummond de Andrade. Diante dessa postura artística, e com esse tom teórico de moderação no discurso com relação aos aspectos já citados é que o alemão Emil Staiger escreveu na década de 60, seu *Conceitos Fundamentais da Poética* e que o também alemão Hugo Friedrich redigiu seu *Estrutura da Lírica Moderna*, na década de 70.

Na primeira obra citada, o autor faz um estudo caracterizando os gêneros lírico, épico e dramático a partir de alguns textos literários, para depois concluir que no século

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras e Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará – UFPA.

Contato: lauranog@yahoo.com.br

XX esses três gêneros da escrita se amalgamam nas obras e isso as torna mais completas e profundas. Na segunda obra citada, outro alemão, Friedrich, analisa poemas de autores do século XX e entre outras contribuições no campo teórico, traz a ideia de tensão dissonante, que é para ele o fundamento da obscuridade presente em algumas obras. É com base nesses dois parâmetros que vamos desenvolver nosso trabalho, elucidando sobre esses dois conceitos e estabelecendo um diálogo de ambos com o poema “O Nativo de Câncer” do poeta paraense Ruy Barata. Partindo desses pilares, mostraremos uma possível relação da obra com essas ideias, fazendo um diálogo também com o princípio de pensamento poético originário de pensadores como Heidegger, mostrando que tais ideias podem ser relacionadas.

### **Uma Obra Amazônica da Poiésis**

Quando publicou parte do poema “O Nativo de Câncer”, intitulado apenas como “O Nativo”, no suplemento literário da *Folha do Norte*, em 1960, Ruy Barata já havia trilhado um caminho literário bem rico na produção e na crítica literárias. Conforme informa Alfredo Oliveira (1990), estava nos seus quarenta anos e já tinha publicado o primeiro livro, *Anjo dos Abismos*, em 1943, e o segundo, *A Linha Imaginária*, em 1951. Esta primeira obra fora editada pela José Olímpio Editora, a mesma que editara obras de Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, no Rio de Janeiro, e que era referência editorial no Brasil, na época. Ativista na política e no meio literário, o poeta publicou, em 1959, o poema *Me trae una Cuba Libre /Porque Cuba Livre Está*. Este momento marcou sua entrada definitiva para a militância clandestina do Partido Comunista. Nessa época, vivia em Belém, onde passou toda a vida e para onde se mudara aos 10 anos de idade, para estudar, vindo de Santarém, cidade paraense do Baixo Amazonas, onde nascera em 25 de junho de 1920 (Oliveira, 1990).

A vida estava em turbulência, com sua prisão em 1964, razão pela qual teve de se aposentar do cargo de professor na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Pará, só podendo retornar, quando anistiado, em 1979. Ao longo do tempo, Ruy Barata compôs muitas músicas conhecidas no Pará e em todo Brasil, como “Este Rio é minha Rua” e “Pauapixuna”<sup>2</sup>, compostas em parceria com o filho Paulo André Barata, o principal parceiro. Também escreveu músicas com outros compositores como

---

<sup>2</sup> Músicas gravadas por Fafá de Belém, em LP lançado no final dos anos 60. Esse Rio é minha rua foi trilha sonora do filme *Brutos Inocentes*, do cineasta Líbero Luxardo. Pauapixuna foi lançada pela cantora no programa *Fantástico*, da TV Globo, fazendo parte de trilha sonora de novela.



Waldemar Henrique, Alfredo Reis e Chico Sena. É relevante dizer que durante esse tempo, mais especificamente desde a segunda metade da década de 60, dedicou-se a continuar e reescrever “O Nativo de Câncer”, principalmente nos seus dez últimos anos de vida, até sua morte, em 23 de abril de 1990. O poema foi publicado no livro *Antilogia*, em 2000, ao lado de outros treze, sendo sete do segundo livro, e sete então inéditos.

Primeiro poema de *Antilogia*, “O Nativo de Câncer” tem 527 versos decassílabos, que Benedito Nunes classifica como descritivos e narrativos, sendo dividido em dois longos cantos, o primeiro mais enumerativo e paronomástico e o segundo predominantemente narrativo, segundo Nunes (2000). Iniciado na década de 60, o poema *O Nativo de Câncer* uma epopeia que narra a colonização e a vivência amazônicas, unindo elementos históricos de conhecimento público e a vida do poeta, alia a um vocabulário, às vezes arcaico, outras a neologismos, paronomásias e palavras de outras línguas, como o latim e o francês, uma estrutura narrativa obscura que no lugar da sucessão de fatos e ações clássicas da epopeia grega, por exemplo, traz uma simultaneidade de ações e fatos na voz de um narrador não definido, como se vê na primeira estrofe do canto 1:

**01** Noite norte noite nauta noite  
**02** alimária alimento veigas várzeas  
**03** é carne crina corda cresta castra  
**04** onde velo indormiu trono e vassalo  
**05** à sombra do perau grelavam espadas  
**06** dardos e delfos dolos duros dados  
**07** e da túnica floral ao verde pasto  
**08** gemiam rui e rei entremeiagens  
**09** semelhantes setestrelas seistavados  
**10** de quelônios quebrantos e queimadas  
**11** de currais e busões sementes sardas  
**12** valcimentos de Apolo prendas partos  
**13** onde Melus se esvai em Melo e Mário  
**14** reinúncios e reispôncios reisplantados  
**15** em Lesbos que do rei tece o enjeitado  
**16** desmandando perdões traumando gastos  
**17** retas e rotas relhos penhas pasto. (2000, p.21).

Aqui, diluem-se dados referentes à biografia do poeta e os criados por ele, formando um todo. Impossível não perceber a transformação do seu próprio nome no verbo “rui”, em minúscula, relacionado à ruína e associado pela aliteração a “rei”. Mas um rei das ruínas. Aliteração que encontramos de forma bem explícita em “Noite norte

noite nauta noite” (v.01) e em “retas e rotas relhos penhas pasto.” (v. 17). O nome pessoal serve de base, mas já não é próprio, é outro, geral e específico a um só tempo: “gemiam rui e rei entremeiagens” (v.08). Misturam-se nomes de pessoas, como o do poeta Mário Faustino, “onde Melus se esvai em Melo e Mário” (v.13), sobrenomes “veigas” (v.02) e “Melo” (v.13), ao mundo reinventado dos neologismos “reinúncios e reisônncios reisplantados” (v.14), também aliterados.

O destaque da aliteração, que parece ser proposto pelo poema, no entanto, não é somente um recurso estilístico da língua, mas parece ter a função de unir, de aproximar elementos que comumente não poderiam estar juntos, imantando-os mesmo pela própria característica sonora, numa criação peculiar. Se é comum dizer que a epopeia, ligada à memória, (não à re-cordação, que é fruto do coração, como a lírica), preza mais por uma clareza na narrativa dos fatos, (STAIGER, 1977), neste trecho e ao longo de todo o poema, isso é transgredido, dialogando, então, com a seguinte assertiva:

O modo como uma obra poética oscila entre épico, lírico e dramático, o modo como a tensão desenvolve-se e em seguida equilibra-se, é tão extraordinariamente delicado que toda mera aplicação de conceitos rígidos tende de antemão a fracassar. ( STAIGER, 1977, p. 104)

Por isso, épico e lírico diluem as fronteiras, e temos um começo pela noite, é ela que é “nauta”, itinerante (NUNES, 2000, p.15), e é dela que tudo parte, mesmo Apolo, com sua luz. É na noite que tudo nauta, navega. Havemos de considerar como o mestre Benedito Nunes (2000, p.15), que “nauta” pode se referir à situação itinerante do autor numa região de rios, como a Amazônia, mas o poema permite também que pensemos nessa mesma condição em relação à própria vida. Podemos dizer que o espaço ganha sentidos outros quando une elementos comumente paradoxais na noite. É nela que tudo é revelado e escondido. É a escuridão que clareia. É a verdade se dando e se negando. A verdade do real, da vida, do humano.

### **Tensão Dissonante e Pensamento poético numa epopeia híbrida**

Por esse caminho, é possível dizer que a obscuridade do poema de Ruy Barata dialoga com o conceito de tensão dissonante presente na teoria de Friedrich, mais ainda, que essa obscuridade, essa tensão, é o próprio velar e desvelar da poíesis na obra. Mas primeiramente passemos às características do conceito de tensão dissonante:

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. (FRIEDRICH, Hugo. 1978, p. 16).

São justamente essas características elencadas que podemos encontrar no Nativo de Câncer. E não é absurdo dizer que elas se manifestam no vocabulário repleto de neologismos e palavras antagônicas que se unem por meio da sonoridade, também pelas imagens inusitadas que servem para uma narrativa inextricável e desestabilizadora. Aí, não é desatino nem preciosismo unir “alimento” a “alimária”, fera do campo, a “veigas”, um sobrenome que pela pluralização ganha sentidos múltiplos e a “várzeas” (v. 02). “Velo” que lembra velar, “indormiu” (v.04) (acordar é um lado de dormir e ver é parte de não ver).

Na estrofe destacada, como em outras, lírico e épico se amalgamam, dialogando com a pergunta afirmativa de Staiger se uma obra não seria tão mais interessante quanto mais nela se fundissem os gêneros lírico e épico (1977, p.101). Podemos refletir a partir disso, que uma obra é mais que um objeto cabível na caixa do conceito de lírico ou de épico e, além disso, é possível dizermos que lírico e épico nem poderiam ser reduzidos mesmo a simples paradoxos, se ponderarmos que são originados das mesmas questões postas ao homem, tendo uma origem comum, a *poiésis*, enquanto ação *de retração da realidade* (DOLZANE , FERRAZ, 2010, p.8).

Por isso mesmo, é que é possível conjecturar que a tensão dissonante se apresenta no poema gerada do conflito entre as grandes questões da vida humana, como a Vida imensurável presente na sua grandeza, como algo para o qual não existem respostas prontas, e manifestada no poema principalmente pela simultaneidade e não linearidade da narrativa feita por meio de imagens inusitadas. Também se mostra pela história humana, uma vez que, de forma genesíaca, aparenta um recuo histórico a um tempo originário, ou quem sabe, o tempo da *poiésis*, como se o mundo estivesse surgindo com a poesia em todo seu vigor: “. “Esse tornar-se mundo é a verdadeira História” Heidegger,1987).

O próprio espaço é um espaço que vai além do territorial geográfico. É, antes, o espaço que se torna lugar por e somente por ser ocupado. Como nos fala Heidegger, o “

lugar pertence à coisa em si...Neste espaço caracterizado pelo lugar o que devém é colocado dentro dele e retirado dele. (1987). Quem está nesse espaço, então, é o homem em toda a sua complexidade e se funde a ele. Um dá sentido ao outro pelo ser e estar. Por fim, outro elemento passível de dizermos que contribui para que a tensão dissonante caracterizada da forma já exposta, esteja no poema, é a própria poésis enquanto linguagem originária que traz a obscuridade das questões e do ser não só nessa obra, mas em épocas diferentes, em outras que se depararam com a aporia gerada pela falta de resposta exata diante do que é o homem, a arte e o destino

Dessa forma, retomamos de Staiger o princípio de que nas obras modernas, neste caso, no “Nativo de Câncer”, não há pura epopeia, puro drama ou lirismo, mas sim, permeado pelas questões acima, uma epopeia que ao mesmo tempo é lírica, que bebe na fonte clássica, inclusive de sua língua, mas apresenta uma estrutura de exuberante modernidade, a ponto de pensadores como Nunes (2000), dizerem que é a obra não só moderna, mas modernista de Ruy Barata. Assim, dialogando com a tradição, principalmente grega, dizemos que se trata de uma obra de arte que

não é uma cópia de algo existente, de um ente, seja a subjetividade do artista, seja o contexto histórico. Ela, ao contrário, é quem instaura, no vigor da poésis -, o homem como possibilidade, e a história. (DOLZANE, FERRAZ. 2012, p.8).

A realidade no poema se dá com o que há de inapreensível, o que há de *silêncio* na obra. Podemos dizer, então, que o Nativo de Câncer ( com um respeito literário ao gênero épico produzido na antiga Grécia), com seus 527 versos decassílabos da versão publicada, escritos e reescritos pelo autor por no mínimo 10 anos, não é arte necessariamente por esse importante diálogo com a tradição literária, e está longe de ser uma repetição dela. Podemos pensar com Heidegger, que ele é o *mesmo*, não o igual, pois:

O mesmo é, ao contrário, o mútuo pertencer do diverso que se dá, pela diferença, desde uma união integradora. O mesmo apenas se deixa dizer quando se pensa a diferença (2006, p.170).

Nessa diferença, também a história e a sociedade, não são simplesmente reproduzidas, como já foi apontado. No poema, o mundo renasce por meio do indizível, como nos versos abaixo, extraídos do trecho já destacado:

**09** semelhantes setestrelas seistavadas  
**10** de quelônios quebrantos e queimadas  
**11** de currais e busões sementes sardas  
**12** valcimentos de Apolo prendas partos (p.21).

Eis um turbilhão que nos fala por meio do *silêncio*, que não cabe entre vírgulas, ou pontos, que une “quelônios quebrantos e queimadas” (v. 10), e cuja explicação por qualquer conceito poderá ser redutora, pois temos aí *silêncio* requerendo a lembrança de que a obra se mostra, mas se esconde, questionando a ideia do real tido como algo que podemos apreender e dominar. Esse obscurecimento que se dá, na sintaxe e na morfologia, elidindo a diferença entre forma e conteúdo, entre objetivo e subjetivo é a tensão dissonante que pode ser vista como reflexo da eterna tensão entre o eterno e o transitório, no vigorar das questões em que Ser e ente vigem no mundo. Eis que “o indizível é condição de possibilidade de todo e qualquer dizer”, é “a Linguagem sempre em silêncio para deixar as línguas falarem” (LEÃO, 2004, p. 87). Sim, neste poema, a língua é Linguagem.

## Referências Bibliográficas:

1. BARATA, Ruy Paranatinga. “O Nativo de Câncer”. In: *Antilogia*. Belém: RGB Editora, Secult, 2000.
2. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
3. CARNEIRO, Tiago da Fonseca. *Mito e Epopeia na Modernidade: Uma Leitura de O Nativo de Câncer, de Ruy Barata*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém.
4. CASTRO, Manuel Antônio de. “O Próprio e os atributos”. In: *Poética: a terceira margem*. Revista Terceira Margem, do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Ano XIV, n. 22, 2010.
5. \_\_\_\_\_ “*Physis e humano: a arte*”. In: *Arte: O humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.
6. \_\_\_\_\_ “A Poética como Vigência do Próprio na Época Técnica – Entrevista com prof. Manuel Antônio de Castro. In: *Poética e Diálogo: Caminhos de Pensamento*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 2011.
7. \_\_\_\_\_ “Interdisciplinaridade Poética: O “Entre””. In: *Revista TB*, Rio de Janeiro, 164: 7/36, jan-mar, 2006.
8. DOLZANE, Harley Farias; FERRAZ, Antônio Máximo. “A Obra de Arte e a Verdade”. In: *Vertigens do Olhar: Estudos de Literatura Vernácula*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.
9. FERRAZ, Antônio Máximo. “O que é uma questão?”. In: *Revista Litteris*, v.6 [http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/OQUEEHUMAQUESTÃOANTONIOFERRAZUFPA.pdf]. FALTA MÊS E ANO

10. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
  
11. HEIDEGGER, Martin..A Obra de arte e o pensamento poético – originário. (Projeto de Pesquisa). Belém: maio de 2012.
12. \_\_\_\_\_ *Introdução à Metafísica*. Lisboa: Instituto Piaget, 1987.
13. \_\_\_\_\_ “Poeticamente o homem habita...”. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2006.
14. LEÃO, Emmanuel Carneiro. “A vigência do poético na regência do virtual”. In: *A Construção Poética do Real*. Organizador: Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
15. NUNES, Benedito. Apresentação. In: *Antilogia*. BARATA, Ruy. Belém: RGB Editora, Secult, 2000.

## DESMORONAMENTO DA LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA LITERÁRIA EM MAURA LOPES CANÇADO

Márcia Moreira Custódio (UFES)<sup>1</sup>

**Resumo:** A criação literária de Maura Lopes Cançado caminha na tênue linha entre experiência e invenção, sem, no entanto, que uma ou outra desqualifique a força da experiência e da imaginação. Pelo contrário, o valor reside justamente na construção de uma linguagem que se faz no trânsito, entre as fronteiras. E nem o movimento de dobra do pensamento é capaz de evitar os resíduos trágicos da referencialidade. A começar pelos títulos de suas obras, *Hospício é deus* (1965) e *O sofredor do ver* (1968), a metáfora abre um amplo de possibilidades de significação, porque forma-se um insistente brilho na escuridão nascida do *vir a ser* da palavra. Nos rastros de Maurice Blanchot, a tensão da escrita será trazida a palco.

**Palavras-chave:** Maura Lopes Cançado; Dobra; *Hospício é deus*, *O sofredor do ver*


A leitura de *Hospício é deus* e de *O sofredor do ver*, da escritora mineira Maura Lopes Cançado (1929-1993), apresenta de um modo bastante intrigante, pois seus textos embaralham dados factuais com ficcionais, inserindo a vida da autora na obra – ou a obra na vida da autora? – tornando-se, a um só tempo, real e ficcional. No entanto, se em suas obras o real e o fictício se conjugam, tal fato alcança uma verdade que ultrapassa o meramente material, para atingir a máxima capacidade de transcendência, que se dá por intermédio da linguagem. A ideia de que na superfície do mesmo espaço possam se concentrar o real e o ficcional por muito tempo provocou estranheza na arena literária. Principalmente quando os fatos são escritos por uma louca institucionalizada que descreve ocorrências da vida pessoal quando criança e adulta, inserindo o passado no presente e vice-versa, trazendo um conteúdo marcado pelo cotidiano do hospício.

Contudo, ainda que na superfície de sua escrita emerjam aspectos referenciais, o movimento de escrita exigiu de Maura um distanciamento ou afastamento de si mesma, exercício próprio do trabalho da criação. Tal gesto possibilitou buscar, selecionar, reunir e copilar uma difusão ou uma multiplicidade de componentes que, de outra maneira e sem

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes); Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal do Tocantins *Campus* Avançado Formoso do Araguaia. E-mail: marciamcustodio72@gmail.com.






a aplicação da linguagem, jamais poderiam encontrar ali o seu ponto de convergência. No entanto, a criação de um mundo próprio pela linguagem não se limita a retratar os acontecimentos exteriores, pois trata-se de um movimento que gera um centro de ambiguidades. É nesse sentido que as narrativas de Maura vão ao encontro do pensamento de Maurice Blanchot (1997; 2005; 2010; 2011), quando o crítico francês associa a ideia de morte à arte, à literatura, ao espaço em que as coisas não podem ser ditas claramente, em que não há autenticidade nem na vida nem na morte. Entenda-se aqui que não se trata da morte do autor, mas ao contrário, é o morrer sem morrer, o morrer nunca definitivo, que é o estar sempre a morrer na impossibilidade da morte. Há uma passagem em *Hospício é deus* que expõe uma fala de Maura para sua imagem refletida no espelho, - ou é a imagem refletida que se dirige a Maura? -, na qual explicita o pensamento de Blanchot, pois apresenta um embate pela sobrevivência de uma ou de outra:

- Maura, quanto à sobrevivência de uma de nós, nada posso dizer, a não ser que temo a morte. Nem sei mesmo se estou viva em função de você, ou se você permanece, para que eu me destrua aos poucos, apodrecendo cada dia – lábios pintados, lutando para tomar-lhe o lugar. Sinto ter-lhe feito algum mal: vejo em seus olhos. Creio que a amo muito, embora através de um rastro de saudade – porque você é uma que deveria ter sido, e não a compreendo participando da minha vida, ou pior, tentando enxotar-me. Você não sabe nada do mundo, Maura. E por sua causa eu também não sei. Não a chamei conscientemente no princípio desta página. Amanhã, peço-lhe, deixe-me escrever meu diário. Agora, olhando-a, sei apenas que você é muito estranha, longínqua – e bonita (CANÇADO, 1991, p. 83).

O excerto sugere a ambiguidade na identidade entre Maura escritora e Maura ser de linguagem. Na obra literária ambas estão sempre em vias de desaparecer, uma vez que ambas se arriscam na profundidade do movimento de entregar-se ao jogo da palavra, ou seja, de submergir, morrer, entregar-se à insegurança ilimitada. Por isso, a escrita de Maura, inicialmente uma intimidade aberta ao mundo, ao ser transformada em obra, realiza um movimento cheio de risco, em que a morte é um morrer contínuo, que nunca começa e nunca cessa.

Nessa dinâmica, o discurso de Maura trafega na tênue linha entre experiência e invenção, sem, no entanto, que se desqualifique a força da criação. Pelo contrário, o valor reside justamente na construção de uma linguagem que se faz no trânsito, entre as fronteiras, ou seja, é no espaço em movimento, do deslizamento, que o sentido se constrói em relação ao real e ao ficcional. Deslizando em sua própria estrutura, a linguagem faz



fissura na letra, rompe a palavra, aprofunda no real e o atravessa, ao invés de interpretá-lo. Quando o factual é submetido à palavra literária, desconstrói-se o nome próprio, deixando dele apenas rastro, permitindo, desse modo, a abertura de cadeias significantes.

Então, ainda que se faça nele, não é no solo do real ou da invenção que incide a força da linguagem literária de Maura, uma vez que a palavra não dá conta de realizar toda revelação. Em Maura, a linguagem literária inaugura-se no rastro da brecha que se erige entre a palavra e a sua impossibilidade. A começar pelos títulos de suas obras, *Hospício é deus* e *O sofredor do ver*, a metáfora nega a referencialidade “tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito” (BLANCHOT, 2010, p. 30), abrindo um amplo de possibilidades de significação, porque, como afirma a narradora de “Pavana”, conto de *O sofredor do ver*, forma-se um “insistente brilho” na escuridão nascida do *vir a ser* da palavra, “pois, cada vez mais zelosa de seus contornos, embrutecida dentro da ausência de tocabilidade, ser-lhe-ia impossível roçar de leve no que estava ainda por vir e se conservava desconhecido a ela mesma” (CANÇADO, 1968, p. 81).

Nessa visão, compreende-se que a literatura abre um espaço no seio das dobras de linguagem, em que a escritora é levada a formular os pensamentos que darão luz à obra. A narradora de “Pavana”, evidencia esse pensamento quando afirma “meus olhos buscavam qualquer luz, a floresta era negra e por entre os ramos nenhum clarão penetrava” (CANÇADO, 1968, p. 85). E essa luz é alcançada ao longo da experiência do escrever.

Iniciando com um retorno no labirinto da memória, a mira de *Hospício é deus* recai sobre a própria autora, que recolhe fragmentos de si mesma, numa busca obcecada por reconstituir sua vida e ocupar os espaços vazios, deteriorados. Logo em seguida, a narrativa do passado costura-se ao presente, combinando dois gêneros, memória e diário. Na memória, Maura relata eventos ocorridos na infância e adolescência no sentido de amarrar tais eventos ao relato do atual cotidiano do hospício vivido pela escritora, perfazendo uma montagem de quebra-cabeças. Uma ponte une dois extremos: o passado glorioso e o presente sombrio. E é da janela<sup>2</sup>, um signo tão sugestivo, que Maura inicia o

---

<sup>2</sup> Renata R. G. Q. Soares realiza uma interessante leitura semiótica do signo “janela”. Segundo a pesquisadora, “usado primeiramente na língua germânica ‘Old Norse’, o termo, cuja etimologia está atrelada ao deus latino Jano, possuidor de duas faces que lhe permitiam olhar para o futuro e também para o passado, designou uma abertura feita na parede de uma construção com a finalidade de permitir que a luz



olhar:

Mamãe estava na janela de seu quarto olhando a estrada por onde chegaria o automóvel, trazendo papai e Didi. Era de tarde. Continuei deitada em sua cama grande, perguntando a todo instante: “-Ainda não vê nada?” Respondia sempre que não. Didi é Judite, minha irmã mais velha, eu a achava linda como uma estrangeira (CANÇADO, 1991, p. 11).


Com o pretexto de reconstituir a própria vida, Maura evoca lugares por onde passou e, de posse da palavra, dialoga com possíveis conhecidos da sua infância, fascinada ao mesmo tempo com a possibilidade de, a qualquer momento, encontrar consigo mesma. Uma vez que não tem certeza se esse passado rememorado é verdadeiro ou falso, torna-se quase esquizofrênica a busca no imenso labirinto de nomes e rostos conhecidos do mundo passado, onde ela passeia com a palavra e a memória. Grande parte da narrativa da parte memorialística ensaia um respaldo e um pedido de indulgência para as revelações que integram a escrita do diário:

Procurei retratar-me até os dezessete anos, embora fatos ocorridos dentro desta idade estejam registrados neste diário, em minhas conversas com o médico. Desde então tudo tomou caráter mais grave e penoso; passei a sofrer com brutalidade os reflexos do condicionamento imposto a uma adolescente numa sociedade burguesa, principalmente mineira – e principalmente quando esta adolescente julga perceber além das verdades que lhe impõem, e tem, ela mesma, sua própria verdade. É, portanto, a metade do meu álbum: apresentei a moça de dezesseis anos, bonita, rica, aviadora sem futuro – mas uma grande promessa (CANÇADO, 1991, p. 26).

Infere-se, portanto, que no relato de *Hospício é deus* há um apelo de verdade e, por ser em primeira pessoa do singular e apresentar a mesma identidade nominal entre autora e narradora, tende-se a confundir autor e personagem. Sendo um eu dirigindo seu discurso a um tu, que é o leitor, Maura ancora o sistema verbal no tempo presente da fala, ora desdobrando-se para o passado, ora para o futuro. Vez ou outra lança interrogações ou ordens, demonstra asserções ou incertezas, a respeito das quais induz uma resposta por parte do leitor. Isso pode ser verificado quando questiona “Cristo teria sexo? Mas sexo? Pensar isto de Jesus? (CANÇADO, 1991, p. 19); ou quando questiona os valores morais

---

e o ar entrassem no ambiente e que as pessoas pudessem ver o lado externo. Certamente, o novo objeto passou com facilidade a oferecer uma outra utilização: por meio do vão, podia-se avistar o outro lado, o de fora. E mais, o de fora poderia avistar o de dentro. A partir do momento em que tal abertura adquire, também, a finalidade de ser um ‘meio de ver’, torna-se obrigatória, conseqüentemente, uma leitura, também, do olhar” (SOARES, 2004, p. 2).



da sociedade mineira: “Por que privar-me das diversões comuns às moças da minha idade? (CANÇADO, 1991, p. 24).

O trânsito entre o real e o ficcional, próprios da linguagem literária, é ilustrado em “Pavana”, no momento em que nos deparamos com uma narradora-personagem enredada por uma linguagem que não cessa de misturar realidade e ficção. Atraída pela palavra, a narradora realiza o incessante jogo da dissimulação, conforme se lê a seguir:


Em que momento exato devia parar? Indagou-se até onde seria capaz de escrever sem mentir, até onde a crueldade da qual se armara contra si mesma lhe permitiria ser honesta. A ela parecendo tão necessário ser cruel como se a crueldade constituísse a única arma capaz de fazê-la sair daquele corpo adorado que era o seu. A palavra brilhava insistente, atraindo-a, crescendo cada vez mais de significação. E a ela, a tudo que representava, entregava-se com volúpia, não isenta de certo sentimento terno. Mas nesse dar-se a maior emoção ainda parecia brotar da lembrança dela mesma, ou do que representara a seus olhos e ao mundo. Representara, pois o que fora e o que era, esteve e continuava intocado (CANÇADO, 1968, p. 79).

Essa entrega com volúpia à palavra vai ao encontro do pensamento de Maurice Blanchot (2011) em *O espaço literário*, mostrando que a escrita literária aponta para um desaparecimento do escritor – não do autor -. No conto, a narradora considera o seu desaparecimento como necessário, pois

na impossibilidade de vencer-se, recuando até o verdadeiro, na impossibilidade de interromper-se, antes de começar a inventar, no maior esforço que se permitiria até então, desistiu do barro necessário à sua imagem e semelhança, seguindo a visão que teimava em se lhe impor (CANÇADO, 1968, p.82).

Diante disso, a narradora se vê em vias de se tornar invenção. Esse conto autoficcional dá conta de explicar como Maura e sua escrita se constroem em simbiose, na elaboração coparticipativa entre elas, na (in)completude da experiência da escrita literária. Nesse percurso do escrever, a literatura então se forma, criando seus códigos, seus pensamentos, seus limites e seu suposto agente. O interessante é que nesse novo território há uma manifestação evidente da natureza e da essência da linguagem literária que, devido ao seu caráter vivo, implica movimentação das peças que se rearranjam entre narrador e personagem, como se vê a seguir:

Uma mulher, não chegando a ser ela mesma, atraiu-a de tal forma que a confusão gerou em seu espírito. Não conseguindo julgá-la com impiedade pareceu-lhe tão próxima que não a distinguiu mais de si. Acostumada a se ver distante, não se reconheceu naquela.



Acompanhou-lhe os passos debruçada sobre o papel (CANÇADO, 1968, p. 82).

E esse jogo resulta em equilíbrio, um equilíbrio salutarmente instável, considerando ser essa linguagem livre de autenticidade, de legitimidade, e até mesmo de perfeição. Nenhum modo de dizer é, em si e por si, o melhor ou o único. Nenhuma forma é, em si e por si, pura e fiel. Isso porque agora ela “[...] se perdera dentro de seu corpo. Fugira cada vez mais para longe – ela que se buscava em cada curva, em cada novo rosto, no equívoco das palavras, na carne sem alma, no silêncio e no grito sem som” (CANÇADO, 1968, p. 86).


Há uma passagem de *Hospício é deus* em que Maura se queixa, sente-se deprimida e apática. Então a narradora aspira por uma janela bem ampla, sugerindo ansiar um espaço de liberdade, arejado, suportável, e que a mantenha só, longe de todos.

Sinto-me sufocada. Em estado depressivo, sem nenhuma coragem para reagir. Conservo a porta do meu quarto fechada, as internadas só iriam perturbar-me falando dos seus problemas. O calor é terrível, o ar está pesado, insuportável. Trancada no quarto, ando de um lado para outro, ou me atiro pesada na cama, longo tempo imóvel. Súbito, levanto-me, acendo um cigarro e fumo com a boca amarga. Se houvesse uma janela bem ampla (CANÇADO, 1991, p. 128).

O pensamento dessa janela bem ampla pode ser compreendido como um meio de saída para uma região que está além do mundo real, menos sufocante. O mal-estar conduz Maura ao exercício da escrita do diário, no qual registra seu estado de espírito com a pretensão de desabafar, de se libertar, dando vazão ao sentimento com as palavras. Esse aspecto do diário converge com o que escreve Maurice Blanchot (2005) em *O livro por vir* a respeito do diário íntimo:

Escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias ou, como Virgínia Woolf, como Delacroix, para não se perder naquela prova que é a arte, que é a exigência sem limite da arte (BLANCHOT, 2005, p. 274).

Não obstante, a escrita do diário, denominada por Blanchot de *forma híbrida*, configura-se uma armadilha, porque “só pode ser escrito tornando-se imaginário, e imergindo-se, como aquele que escreve, na irrealidade da ficção” (BLANCHOT, 2005, p. 276-277). Entende-se desse modo que o imaginário não foge à realidade, uma vez que precisa de um tipo de solo, ou seja, não há o descolamento com a realidade. Por isso,




como evidencia o crítico em *A parte do fogo* (1997), “o imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo” (BLANCHOT, 1997, p. 305), pois, no momento em que o escritor tinge o papel e inicia uma sentença, o que ele produz, ainda que se referencie ao real, já não diz mais respeito ao mundo; isso porque, ao tentar explicá-lo, a literatura só pode expressá-lo em sua forma negativa, transformando-o em ficção. Se existe uma característica comum a quase todos os diários é que, como são destinados à narrativa dos dias, diários costumam falar sobre o passado próximo. Contraste-se isso na estruturação ambígua que existe em diversos planos narrativos do diário de Maura, apresentando pontos de ruptura naquilo que constitui ser um diário. Por exemplo, após o dia 24-2-1960 e antes do dia 27-2-1960, Maura inicia um relato sem data, intitulado “Domingo”:

(Um domingo qualquer – não sei a data, mas é domingo. Amanhã, se me lembrar, corrigirei todas as datas do meu diário. Ou, eliminarei todas as datas. Não tem importância: “Todos os cabelos são mais ou menos verdes, mais ou menos verdes”, segundo Saint-Beuve. Todas as datas são mais ou menos a mesma coisa. Pode ser até mesmo que estejam certas. Sempre que me lembro, pergunto a doutor A. ou a alguma guarda. É que não encontro a página do diário de ontem. Faça de conta que estou em 17-2-1981) (CANÇADO, 1991, p. 169).

Não fora isso o bastante para confundir o leitor, a narradora insere uma frase em suspenso, afastada por grande espaçamento entre os parágrafos, com o seguinte texto: “Talvez me mate ainda hoje” (CANÇADO, 1991, p. 170). Desse modo, a própria narrativa autoficcional se ocupa em tornar impossível qualquer linearidade, qualquer suposição de verossimilhança com o que possa ser um diário.

Na medida em que o mundo real se define por sua finitude e singularidade, o imaginário, ao se constituir como um mundo ideal e infinito já é portanto um não-mundo, uma negação do real. Esse mundo é o mundo da criação, onde o “escritor é senhor apenas de tudo, só possui o infinito” (BLANCHOT, 1997, p. 305). Sob essa perspectiva é que o falar demais de Maura carrega a conotação do espaço da escrita literária, no qual a escritora se perde, tornando-se dona de um mundo cheio de possibilidades, inclusive a de matar e ressuscitar pessoas:

Se falo mais do que costumo permitir-me, faço-o na tentativa de perder-me. Sinto-me logo cansada, além de envergonhada. Apesar de ser a maneira considerada normal. Todas as pessoas minhas conhecidas agem assim. Como são dispensáveis quase sempre. Gostaria de matar todas as pessoas, de vez em quando, ver-me livre, e ressuscitá-las,




também de vez em quando (CANÇADO, 1991, p. 136).

Tamanha são as possibilidades ao se adentrar o espaço da imaginação que se alcança tanto a liberdade de expansão quanto de compressão do pensamento, em detrimento das limitações ou das acrescências do mundo físico. Blanchot ressalta que no espaço da imaginação alcança-se a transcendência, pois nele tem-se o “poder de representar pela ausência e de manifestar, pelo distanciamento, que está no centro da arte, poder que parece afastar as coisas para dizê-las, mantê-las à distância para que elas se esclareçam” (BLANCHOT, 2005, p. 79). Contudo, o movimento de trânsito para a linguagem consiste numa jornada solitária, porque requer o distanciamento pessoal de quem escreve de sua realidade, a fim de ampliar essa mesma realidade. Maura autora, ao se afastar de si mesma, enxerga além do que as coisas são. A Maura escritora, fincada com os pés no mundo, pela linguagem torna-se Maura personagem, num mundo aberto a possibilidades de alterações:

Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? – Cada momento existe independente, tal colcha formada de retalhos diferentes: os quadradinhos sofrem alteração, se observados isolados. Entanto, formam um todo. Agora escrevo (CANÇADO, 1991, p. 32).

Nesse trecho, Maura emerge em palavras, ser de linguagem, transformada pela obra. Por isso, como afirma Blanchot, em *O espaço literário* (2011), “a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – nada mais” (BLANCHOT, 2011, p. 12). A parte dúbia ocorre quando se tenta convergir a Maura personagem com a Maura escritora, pois na linguagem há uma Maura que não é mais a que escreve, mas a que está lá, no infinito da obra, dissimulando-se nesse interminável eu, que se expressa na interrogação “Ou não sou e estou aqui?”. Por isso a narradora não se reconhece mais de uma página a outra:

Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas – depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas. Justamente nestas relações está contida toda minha pobreza e superficialidade. Não sei como alguém, como eu, pode reagir da forma com que faço. Será deveras lastimável se este diário for publicado. Não é, absolutamente, um diário íntimo, mas tão apenas o diário de uma hospiciada, sem sentir-se com direito a escrever as enormidades que pensa, suas belezas, suas verdades. Seria verdadeiramente escandaloso meu diário íntimo – até para mim mesma, porquanto sou multivalente, não me reconheço de uma página para outra (CANÇADO, 1991, p.121-122).



Ora, o que Blanchot chama de obra não é um certo conjunto de letras organizadas, cuja existência material garante o estatuto de literatura, mas um ser, uma potencialidade visada pelo escritor no momento em que se põe a escrever. É a criação antes de tornar-se criatura, um devir que pode se realizar na forma de um livro.

O livro, como tal, pode converter-se num evento atuante do mundo (ação, entretanto, sempre reservada e insuficiente), mas não é a ação o que o artista tem em mira, é a obra, e o que faz do livro o substituto da obra basta para fazer dele uma coisa que, tal como a obra, não decorre nem depende da verdade do mundo, coisa quase fútil, se ela não possui a realidade da obra nem a seriedade do verdadeiro trabalho no mundo (BLANCHOT, 2011, p.14).


As narrativas de Maura expressam certas inquietudes em relação às questões do seu tempo. Mas para expressá-las é preciso afastar do seu corpo e transitar para o universo da criação. Ou seja, é preciso que seu livro se torne obra, que saia da vigília do mundo de restrições e passe para a dimensão plurissignificativa da linguagem literária. Desse modo, a obra, calcada no mundo, transcende-o, ultrapassando tempo e espaço.

A obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra (BLANCHOT, 2011, p.12).

A obra não é, portanto, um produto finito, acabado, que poderia se confundir com o objeto mundano que é o livro. Contudo, Maura não escapa às consequências da sua escrita, considerando que construiu a sua obra enquanto interna de um manicômio, no qual, devido a experiências traumáticas, arrasta-a à escrita, cuja “necessidade seria antes a de escapar àquilo que é sem direito, sem justiça e sem medida” (BLANCHOT, 2005, p. 41). Esse movimento é infinito e põe à prova, todos os dias, o próprio escrever, sem contar que, “desaloja o eu seguro” (BLANCHOT, 2005, p. 41). Ou seja, é a dobra do pensamento de Maura escritora sobre ela mesma na necessidade que a faz escrever. Um dobrar-se sobre si mesma, que nada mais é que uma estratégia para uma prática de cuidado de si. A passagem seguinte aponta para um movimento de dobra, em que a autora desloca sua energia para a ausência:

Eu sofria acima das minhas forças, gastando-me com energia. – Agora caí na ausência – nenhum sentimento me atinge direto. – É? Pergunto do fundo da minha existência, vaga e sem contornos – Quê? E eu, meu





deus, onde estarei na verdade, enquanto as coisas ensurdecem de tamanha falta de som? Porque então, se me viessem dizer, que me esperavam para um banho de mar, eu, da minha surpresa, responderia distante e vaga: que o mar fora uma invenção tardia, da imaginação de uma criança já morta (CANÇADO, 1991, p. 73).


A ausência então configura-se como o espaço da apatia. No entanto, ao se transformar em linguagem, a ausência potencializa-se em invenção, pois o próprio ato de narrar a situação de angústia, configura-se em potência que faz a criança morta produzir obra diante da negatividade do mundo. Ou seja, desvia-se da morte, falando da morte via espaço literário. Concebe-se assim que a escrita de Maura acena para o campo problemático de sua relação com o sofrimento. Esse sofrimento não pode ser pensado como a produção voluntária de uma dor. A perspectiva desse sofrimento é de uma certa vida precária, despotencializada:

Às vezes caio em profunda depressão, as coisas externas me machucando duras, e, no íntimo, um sofrimento incolor, uma ânsia, um quase desejo a se revelar. Não: um profundo cansaço. Ausência total de dor e alegria. Um existir difícil, vagaroso, o coração escuro como um segredo. Sobretudo a certeza de que estou só. Sinto, e esta sensação não é nova, como se uma parede de vidro me separasse das pessoas, conservando-me à margem e exposta. E por mais que eu grite ninguém me escutará (CANÇADO, 1991, p. 72).

Talvez se possa falar de um vazio ativo ou de uma ausência de potência que incomoda a escritora e não a deixa passiva. Quando Maura afirma “e por mais que eu grite ninguém me escutará”, há um apelo a um pensamento mais potente em que está em jogo o sofrimento. É um apelo de uma mão que “experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa” (BLANCHOT, 2011, p. 15-16). Isso pode ser percebido a seguir:

Mal posso escrever. O lápis está tão pequeno que não consigo segurá-lo bem. Não tivemos luz das sete horas até agora. Sem ler nem escrever vi-me em pânico [...] Aqui é difícil viver; estou completamente vencida, se me volto para o passado é pior ainda: fui eu? Ou, sou eu? Então caminhei para isto? Ontem pareceu-me ter chegado ao fim – pensei honestamente em matar-me. Continuo pensando. Não sei por que ainda não o fiz, já que não encontro outra saída (CANÇADO, 1991, p. 166).

Nisto corrobora a solidão da obra, pois emerge a partir da brutalidade de eventos de ordem pessoal experienciados no mundo, que arrasta o eu para o fora, lugar de mudança para o interior, onde se esquece de morrer, indiferente à aversão, ao medo, às angústias



do mundo. Pensando sobre a experiência literária, Blanchot salienta ser ela uma experiência total. Tal é a radicalidade da experiência da escrita literária que a torna genuinamente ligada à solidão da obra, pois exige que a escrita se coloque ela mesma em questão, arrastando tudo para uma zona de indiscernibilidade chamada de fora ou de o abismo da linguagem. Maura é atraída pela questão do escrever, mas defronta-se com o abismo da linguagem, que a ultrapassa, sem rumo, como se estivesse perdida na névoa:

E o resto? O resto, sinto na névoa do engano em que me movo, pois é meu próprio contrário, renegando minha existência sobrevive brutal e duro como pedra, ultrapassando-me em ventanias doidas, sem rumo. O resto é a força que me atrairá de novo à vida tentando moldar-me a outra forma, quando renascerei bela, jovem, e ainda rosa: este é o meu destino vazio, tremendamente fútil, difícil – e sem salvação (CANÇADO, 1968, p. 62-63).

No abismo da linguagem, a realidade se dissolve e se instaura o imaginário, a palavra realiza uma espécie de travessia no qual se observa exatamente a permanência do real. Um real singular, porque não muda de foco, apenas se avoluma pelo zoom que lhe impõe a própria realidade e, pior, a própria verdade do agora, vista pelo imaginário-real, uma vez que as coisas atinentes à sociedade, em toda sua extensão, permanecem. Esse processo cria um tipo singular de ficção, à medida que ela é ficção-real e real-ficção. Em decorrência desse procedimento singular, a descrição do presente no ontem do texto espanta. É a obra realizando-se fora dela, na medida que uma nova realidade a solicita. Por isso impressiona observar que nas obras de Maura as inquietações do passado emergem no presente. Então voltamos a Blanchot quando afirma que

o que era na obra comunicação da obra a si mesma, expansão da origem em começo, torna-se comunicação de qualquer coisa. |O que, abrindo-a, fazia dela o advento e o brilho do que se abre, torna-se um lugar aberto, à imagem e semelhança desse mundo de coisas estáveis e à imitação dessa realidade subsistente onde nos mantemos por necessidade de permanecer (BLANCHOT, 2011, p. 223).

Assim sendo, a obra de Maura divisa transformações, mesmo sem, presumivelmente, sabê-las. Esse *presumivelmente* conduz ao real momento histórico, e ao imaginário, porque, como explica Blanchot, “a obra realiza-se, portanto, fora dela e também, segundo o modelo das coisas exteriores, a convite destas” (BLANCHOT, 2011, p. 223). Apreende-se na obra a interceptação com o real, tamanha a correlação que seu discurso estabelece com o futuro, não apenas o imediato, ocorrido no contexto da escritora, como o mais longínquo.

## Referências bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. A parte do fogo. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro:Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo:Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita*: ausência de livro, o neutro o fragmentário. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CANÇADO, Maura Lopes. *O sofredor do ver*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.

\_\_\_\_\_. *Hospício é deus*: Diário I. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.

SOARES, Renata R. G. Q. Janela: um signo que se abre em indiscretas janelas de significação Uma leitura semiótica do signo “janela” a partir do filme “Janela indiscreta”, faz uma interessante leitura do signo “janela”. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE LETRAS E ARTES, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense, 2004. Disponível em: <<file:///C:/Users/aceruser/Downloads/1580-3612-1-PB.pdf>>. Acesso em: 28/08/2017.

## A ONTOLOGIA DO SINGULAR NA POESIA DE ALBERTO CAEIRO

Marcos Giusti (IFF)<sup>1</sup>

**Resumo:** O propósito deste trabalho é o de analisar a afirmação de José Gil de que há uma “teoria da individuação” na poesia de Alberto Caeiro. Pretendemos identificar na obra poética de Caeiro a emergência de uma ideia comum aos pensamentos scotista e ockhamiano: o singular. Acreditamos ser possível dimensionar a poesia do singular de Alberto Caeiro no quadro ontológico esboçado pelo filósofo francês Alain Badiou. O nosso objetivo é mostrar que se pode vislumbrar em Caeiro um pensamento que vai além da dicotomia platônica uno-múltiplo, tomando-se o singular-plural como princípio ontológico vigente na poesia caeiriana.

**Palavras-chave:** Caeiro; Singular; Múltiplo inconsistente

### O Singular: Duns Scot e Caeiro

Inicialmente é preciso observar que o singular se apresenta nas filosofias de Duns Scot e Guilherme de Ockham, no quadro de uma teoria do conhecimento, estendendo-se, posteriormente, para a construção de uma ontologia do contingente. É possível vislumbrar esse mesmo movimento em Alberto Caeiro?

Em sua poesia há elementos gnosiológicos – principalmente os que confrontam o entendimento humano com a apreensão dos entes naturais – que descortinam a construção de uma ontologia da contingência, ou como prefere José Gil, uma ontologia da imanência.

O conhecimento para Caeiro é menos intelectual e mais sensorial. A visão torna-se o principal sentido, a porta de entrada de um mundo sempre novo, diferente e singular.

O que nós vemos das cousas são as cousas,  
Por que veríamos nós uma cousa se houvesse outra?  
Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos  
Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa.  
(PESSOA, 2005a, p. 217)

---

<sup>1</sup> Licenciado em Filosofia (UERJ); Mestre em Filosofia (UERJ); Doutor em Epistemologia (UFRJ). Contato: marcos\_giusti@uol.com.br.

O que significa nessa passagem ver sem pensar? Qual é o sentido dessa distinção entre a visão e o pensamento? Será que há de fato uma distinção? Será que ver e pensar não são o mesmo? Se ver é perceber, até que ponto a percepção visual permanece imune à intelecção daquilo que é visto? Duns Scot (1968) considera o ente como o primeiro objeto do pensamento, já que não comporta em si a contradição. Mas o ente também é singular, e este pode ser, portanto, inteligível. Resta saber como o singular, cuja percepção se dá primeiramente nos sentidos, torna-se objeto da intelecção de uma maneira distinta daquela do universal. A chave para responder a essa questão encontra-se no princípio da natureza comum, que possui sua unidade própria no singular. Para Duns Scot (1968) o singular tem uma razão própria que não se reduz à espécie ou aos acidentes que o compõem. A sensibilidade e o intelecto humanos não alcançam essa razão, mas podem perceber o que, no singular, é da ordem do comum, isto é, da natureza comum.

Gostaríamos de exemplificar o que acabamos de afirmar com uma passagem das *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*, na qual o mestre dos heterônimos nos deixa entrever certo scotismo na sua concepção do ente. Álvaro de Campos relata-nos que traduziu um poema de Wordsworth para Caeiro: “uma flor à margem do rio para ele era uma flor amarela, e não era mais nada”. Depois de ouvir os versos do poeta inglês, Caeiro se pronuncia da seguinte maneira: “esse simples via bem: uma flor amarela não é realmente senão uma flor amarela”, para emendar em seguida, “há uma diferença. Depende se se considera a flor amarela como uma das várias flores amarelas, ou como aquela flor amarela só” (PESSOA, 2005b, p. 247).

A diferença apontada por Caeiro na maneira pela qual se apreende a flor percebida concorda com as duas formas de conhecimento concebidas por Duns Scot, a saber, a abstração e a intuição, ou melhor, os conhecimentos abstrativo e intuitivo. Do ponto de vista de Caeiro – que é o mesmo de Duns Scot (1950), se Wordsworth refere-se à flor amarela como uma das várias flores amarelas é porque ele a concebe como um universal. Portanto, a flor amarela que remete a todas as flores amarelas semelhantes, pertencentes a uma mesma espécie de flores amarelas, somente pode ser figurada por intermédio da abstração. Mas no caso de o poeta inglês referir-se tão-somente àquela única flor amarela percebida por seus olhos, ou seja, a flor amarela cuja existência é testemunhada pela intelecção imediata a partir dos seus sentidos, nesse caso, então, é o conhecimento intuitivo que satisfaz a essa condição.

O singular se apresenta na poesia de Caeiro como a “eterna novidade”, pois a sua intelecção, a intuição, engendra-se sempre circunstanciada pelo espaço-tempo em que uma sensação ocorre:

O meu olhar é nítido como um girassol.  
Tenho o costume de andar pelas estradas  
Olhando para a direita e para a esquerda,  
E de vez em quando olhando para trás...  
E o que vejo a cada momento  
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,  
E eu sei dar por isso muito bem...  
Sei ter o pasmo essencial  
Que tem uma criança se, ao nascer,  
Reparasse que nascera deveras...  
Sinto-me nascido a cada momento  
Para a eterna novidade do Mundo...  
(PESSOA, 2005a, p.204)

A contingência do singular é uma condição comum aos pensamentos de Duns Scot e Guilherme de Ockham. Este último, aliás, compreende o conhecimento intuitivo de uma maneira ainda mais radical do que o “Doutor Sutil”. Segundo Ghisalberti (1997), para Ockham, a notícia intuitiva (*notitia intuitiva*) é o único meio de acesso para o conhecimento da realidade circundante. A notícia intuitiva se vale de dois momentos necessários e complementares: a notícia intuitiva sensitiva e a notícia intuitiva intelectual. Ademais, para Ockham, o conhecimento intuitivo pode ser ainda dividido em perfeito e imperfeito. De acordo com Andres (1969), ele é perfeito quando se baseia na experiência que temos do objeto em sua realidade atual e presente; e é considerado imperfeito ao se referir a juízos ou proposições passados referentes a um determinado objeto.

Caeiro parece desabonar o conhecimento intuitivo imperfeito: “A recordação é uma traição à Natureza,/ Porque a Natureza de ontem não é Natureza./ O que foi não é nada, e lembrar é não ver” (PESSOA, 2005a, p. 225). O mestre dos heterônimos radicaliza a percepção que se pode ter da realidade, confinando-a apenas ao próprio instante em que o ato de perceber se realiza. Com isto, o real passa a se inscrever em um único plano de imanência, no qual cada percepção sensível (a notícia sensível de Ockham) encerra a apreensão do singular.

## A Imanência do Singular em Caeiro

A poesia de Caeiro não concede um mínimo espaço ao conhecimento abstrativo. Não há nela qualquer concessão ao universal. Em diversas passagens de *O Guardador de Rebanhos* o poeta contrapõe os sentidos ao pensamento, ou seja, em termos scotistas e ockhamianos, a intuição à abstração: “Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...”, declara Caeiro (PESSOA, 2005a, p. 205). José Gil afirma que Caeiro é pura exterioridade, “só ele tem o mesmo tipo de individuação que uma pedra” (GIL, 2000, p. 105). Assim, Caeiro representa o anti-Platão, a pura imanência em detrimento da transcendência pura. A sua poesia é uma ontologia sem qualquer traço de metafísica:

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?  
A de serem verdes e copadas e de terem ramos  
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,  
A nós, que não sabemos dar por elas.  
Mas que melhor metafísica que a delas,  
Que é a de não saber para que vivem  
Nem saber que o não sabem?  
(PESSOA, 2005a, p. 207)

A ontologia caeiriana atém-se às percepções sensíveis, às *notitiae intuitive*. As suas ideias, os rebanhos guardados pelo poeta, não são abstrações universais, mas impressões sensíveis, vívidas. Neste sentido, há uma coextensão entre pensamento e matéria. Como em Parmênides, ser e pensar são o mesmo. Mas o ser em Caeiro, como bem aponta José Gil, é ser fora, é exterioridade absoluta.

O fora absoluto é o movimento imanente das coisas e dos seres à superfície do mundo. Movimento que não se deixa captar por um dentro (ou um fundo), pois vai em direção de um território que tem a propriedade de o relançar incessantemente para fora de suas próprias fronteiras (GIL, 2000, p. 113).

Mais do que apenas a negação de uma interioridade, o fora absoluto representa a ausência de um sentido prévio que dirija o movimento das coisas. Se há um sentido para o mundo, ele é construído pelo próprio movimento do mundo. Neste movimento, conforme Gil (2000) todas as coisas se cruzam, sem se ligar, formando um todo. A pura exterioridade do fora absoluto se contrapõe à pura interioridade do Eu profundo. Diferença e identidade perfilam-se como polos irreconciliáveis. Como se deitasse um abismo infinito entre elas. A diferença é múltipla. A identidade é una. Portanto, a poesia

de Caeiro traz à cena a antiga divisão entre o uno e o múltiplo. Mas sendo ela, a poesia, mensageira da pura exterioridade, há ainda como se considerar o uno? Em que medida a ontologia caeiriana subverte a ontologia platônica? A imanência do mundo de Caeiro é, de fato, antiplatônica?

### **O Uno e o Múltiplo: Caeiro e Badiou**

Alain Badiou pensa a heteronímia pessoana como uma tentativa de ir além da cisão entre platonismo e antiplatonismo, uma espécie de terceira via ainda não trilhada pela filosofia. “A modernidade de Pessoa é de colocar em dúvida a pertinência da oposição platonismo/antiplatonismo: a tarefa do pensamento-poema não é nem a vassalagem ao platonismo, nem a sua derrubada” (BADIOU, 2002, p. 62). Na visão do filósofo francês isso é possível ao “se admitir a coextensão do sensível e da Ideia, mas nada conceder à transcendência do Uno” (Ibid., p. 63).

Até aqui, o nosso propósito foi o de mostrar que a poesia de Alberto Caeiro não se coaduna com a noção de transcendência, que ela permanece sempre em um plano de imanência, que ela é mais propriamente uma ontologia do que uma metafísica. Envidamos esforços para demonstrar que Caeiro se apresenta, pelo menos à primeira vista, como um anti-Platão. No entanto, Badiou nos alerta para o fato de que Pessoa não deve ser considerado nem platônico, nem antiplatônico, inaugurando uma nova forma do pensamento onde há coextensão entre a sensibilidade e o entendimento.

Deixando as relevantes questões da heteronímia de lado, e concentrando-nos apenas no mestre de todos os heterônimos, Alberto Caeiro, será possível encontrar em sua poesia os elementos que Badiou caracteriza como os de uma terceira via? Não terá a ontologia poética de Caeiro alguma relação com a ontologia matemática de Badiou?

Em *Court Traité d'Ontologie Transitoire*, ao tratar do objeto próprio da ontologia, Badiou diz que

Devemos, portanto, indicar que a multiplicidade como exposição do ser ao pensável não se apresenta como uma delimitação consistente. Ou ainda: a ontologia, se ela existe, deve ser a teoria das multiplicidades inconsistentes enquanto tais. O que também quer dizer: o que vem ao pensamento da ontologia é o múltiplo, sem outro predicado que a sua multiplicidade. Sem outro conceito que ele mesmo e sem nada que garanta a sua consistência (Badiou, 1998, p. 29).



Badiou toma o seu conceito de “multiplicidade inconsistente” de Georg Cantor, para quem uma multiplicidade pode ser tal que a suposição de que todos os seus elementos "estão juntos" conduz a uma contradição, de modo que é impossível conceber a multiplicidade como uma unidade, como "uma coisa acabada". Cantor a denomina multiplicidade absolutamente infinita ou inconsistente. De acordo com Badiou, uma multiplicidade inconsistente é aquela que, ontologicamente, não pode ser reduzida ao Uno. Em *O Ser e o Evento*, o filósofo francês expõe o seu pensamento ontológico da seguinte maneira:

O tema axial da doutrina do ser é, como assinali, a multiplicidade inconsistente. Mas a axiomática volta a fazê-la consistir como desdobramento inscrito, ainda que implícito, da multiplicidade pura, apresentação da apresentação. Esse tornar consistente axiomático evita a composição segundo o um; logo, é absolutamente específico. Não deixa, por isso, de ser impositivo. A montante de sua operação, o que ela interdita – sem nomeá-lo nem encontrá-lo – in-consiste. Mas o que in-consiste assim não é outra coisa senão a multiplicidade *impura*, ou seja, aquela que, componível segundo o um, ou particular (os porcos, as estrelas, os deuses...), em toda apresentação não ontológica, isto é, em toda apresentação em que o apresentado não é a própria apresentação, consiste segundo uma estrutura definida. Essas multiplicidades consistentes das apresentações particulares, uma vez depuradas de toda particularidade – portanto, captadas a montante da conta-por-um da situação onde se apresentam –, para advir axiomáticamente na apresentação de sua apresentação, não têm mais outra consistência senão sua multiplicidade pura, isto é, seu modo de inconsistência nas situações. É certo, portanto, que sua consistência primitiva é *interditada* pela axiomática, isto é, ontologicamente inconsistente, ao mesmo tempo em que é *autorizado* que sua inconsistência (sua pura multiplicidade apresentativa) seja ontologicamente consistente (BADIOU, 1996, p. 34).

A irredutibilidade do múltiplo ao uno, princípio axiomático da ontologia para Badiou, encontra eco no pensamento poético de Caetano. Quando o poeta se refere à flor amarela do poema de Wordsworth, na passagem citada mais acima, podemos descortinar a ideia da multiplicidade dos entes como esteio ontológico da poesia caetaniana. Também na poesia caetaniana há diversos versos que nos permitem certificar o desdém do poeta em relação ao uno, como fundamento dos seres.

Num dia excessivamente nítido,  
Dia em que dava a vontade de ter trabalhado muito  
Para nele não trabalhar nada,

Entrevi, como uma estrada por entre as árvores,  
O que talvez seja o Grande Segredo,  
Aquele Grande Mistério de que os poetas falsos falam.  
Vi que não há Natureza,  
Que Natureza não existe,  
Que há montes, vales, planícies,  
Que há árvores, flores, ervas,  
Que há rios e pedras,  
Mas que não há um todo a que isso pertença,  
Que um conjunto real e verdadeiro  
É uma doença das nossas ideias.  
A Natureza é partes sem um todo.  
Isto é talvez o tal mistério de que falam.  
Foi isto o que sem pensar nem parar,  
Acertei que devia ser a verdade  
Que todos andam a achar e que não acham,  
E que só eu, porque a não fui achar, achei.  
(PESSOA, 2005a, p. 226-227)

O poeta reforça a ideia de que só existe o que se apresenta às suas próprias sensações. De certa maneira, podemos dizer com Caeiro que o ser é o percebido, mas o percebido jamais é idêntico a si mesmo. Não há apenas uma miríade de seres, ou de entes, mas também uma multiplicidade de percepções, nas quais a identidade do mesmo – a quiddidade, em termos ontológicos do medievo – deixa de fazer sentido. A Natureza como “partes sem um todo” evoca a concepção ontológica de Badiou, de que o que se apresenta em sua própria apresentação é uma multiplicidade inconsistente, sem unidade possível. Na linguagem poética de Caeiro, conceber a Natureza como um “conjunto real e verdadeiro é uma doença das nossas ideias”.

### **Conclusão**

No começo deste artigo, propusemos investigar a indicação do filósofo José Gil, de que há na poesia de Alberto Caeiro uma teoria da individuação. Traçamos um caminho em que se fazia mister esclarecer os princípios ontológicos da poesia caeiriana. Com tal fito, analisamos a noção de singular nas filosofias de John Duns Scot e de Guilherme de Ockham, buscando elementos em comum com o pensamento poético de Caeiro. Encontramos, nesta confrontação, o conhecimento intuitivo como elo entre os filósofos medievais e Caeiro. Percebemos, então, que a intelecção do singular – tal como concebida em Scot e Ockham – mostrava-se um traço marcante da poesia caeiriana. Ao mesmo tempo, vislumbramos o desprezo do poeta em relação ao que Scot e Ockham denominavam conhecimento abstrativo. Em outras palavras, vimos que

Caeiro não admite o universal como unidade sintética do conhecimento. Para ele, conhecer é perceber, e apenas o singular é percebido. A negação do universal e a afirmação do singular como pura contingência da existência permitiu-nos abordar a ontologia caeiriana tendo como parâmetro a elaboração ontológica do múltiplo inconsistente de Alain Badiou. A irredutibilidade ao uno é uma característica ontológica tanto em Badiou, quanto em Caeiro. Esperamos, assim, ter deslindado o nosso propósito inicial, permitindo ao leitor fazer as mesmas ilações que fizemos, ainda que de forma sucinta: em Caeiro, os números do mundo são incontáveis. Não por serem infinitos, mas por serem apenas números relativos às singularidades. Encerremos com o raciocínio do próprio poeta, em conversa relatada por Álvaro de Campos em *Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro*:

“Olhe, Caeiro... Considere os números... Onde é que acabam os números? Tomemos qualquer número – 34, por exemplo. Para além dele temos 35, 36, 37, 38, e assim sem poder parar. Não há número grande que não haja um número maior...”

“Mas isso são só números”, protestou o meu mestre Caeiro. E depois acrescentou, olhando-me com uma formidável infância: “O que é o 34 na realidade?” (PESSOA, 2005b, p. 109).

### **Referências Bibliográficas:**

ANDRÉS, T. *El nominalismo de Guillermo de Ockham como filosofia del lenguaje*.

Madrid: Editorial Gredos S. A., 1969.

BADIOU, Alain. *Court traité d'ontologie transitoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

\_\_\_\_\_. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda., 2002.

\_\_\_\_\_. *O ser e o evento*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: Ed. UFRJ, 1996.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GHISALBERTI, A. *Guilherme de Ockham*. Trad. Luis Alberto De Boni. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Vol. Único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Obra em prosa*. Vol. Único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005b.

SCOTUS, IOANNES DUNS. *Opera omnia*. Studio et cura Commissionis Scotisticae. Civitas Vaticana: Typis Polyglottis Vaticanis, 1950.

\_\_\_\_\_. *Opera omnia*. 12 vols. Ed. Lucas Wadding. Lugdunum: Sumptibus Laurentii Durant, 1639. Reedição: Hildesheim: Georg Olms, 1968.

## A NECESSÁRIA FINITUDE HUMANA, SEGUNDO SIMONE DE BEAUVOIR

Neide Coelho Boëchat (UNIFAI)<sup>1</sup>

**Resumo:** O trabalho aqui desenvolvido diz respeito à obra de Simone de Beauvoir: *Tous les hommes sont mortels*, traduzida literalmente para o português. Trata-se de uma instigante e ousada ficção produzida pela autora em meados do século XX. Instigante, pelo tom ensaístico que ela atribuiu a um texto cujo tema é, em si mesmo problemático, a saber a finitude humana. Ousado, porque, embora o personagem principal seja mera ficção, ela o coloca no interior da História real, mantendo-se fiel aos fatos históricos, possibilitando ao leitor um mergulho naquela realidade e uma identificação com os fatos imaginários narrados. É essa ambiguidade, genialmente, mantida pela autora ao longo da história, que assegura a fascinação do leitor.

**Palavras-chave:** finitude, infinitude, projeto, poder.

### **Apresentação da obra**

Podemos dizer que *Todos os homens são mortais*, é uma obra clássica da literatura francesa da autoria de Simone de Beauvoir apresentada ao público em 1946. Uma obra, sem dúvida alguma, muito instigante, produzida durante um momento histórico fortemente conturbado - final da segunda guerra mundial - e que exige do leitor o esforço de um constante deslocamento que vai do reino imagético, à realidade histórica de um tempo passado, não vivido, mas que deve ser buscado no espaço semi-obsuro da memória.

Por outro lado, fica bastante claro que seu ponto de partida reside na esfera da filosofia, ou seja, o que encontramos aqui é uma de proposta de reflexão filosófica sobre a finitude humana, mas que, na contra mão dos demais filósofos, nos convida a pensar sobre a possibilidade de sua infinitude. Melhor dizendo: ela mata a morte para nos sugerir uma reflexão sobre a vida eterna.

Trata-se de uma proposta ousada, ainda mais se pensarmos que sua escritura pretende desenvolver uma ficção, sem abandonar seu olhar filosofante. Podemos mesmo reconhecer o tom ensaístico do texto que nos conduz a uma reflexão sobre o sentido, ou significado da morte. Todavia, seja como for, é preciso ressaltar que, ao concluirmos essa leitura, constatamos, não sem alguma emoção, que essa criação da autora nada mais é que uma obra de arte.

### **A história de Fosca**

Beauvoir nos apresenta, neste romance, a história de Raymond Fosca, personagem nascido no século XIII, era medieval, num palácio da cidade de Carmona; uma cidade

---

<sup>1</sup> - Graduada em Filosofia com doutoramento na área de Filosofia Contemporânea, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Endereço de e-mail: neideboechat@hotmail.com

espanhola que vivia constantemente em guerra. Após a morte do pai, já adulto, torna-se ele o príncipe de Carmona. Fosca vivia assombrado pelas inúmeras mortes que o cercavam: a morte dos amigos próximos, dos parentes e dos habitantes de Carmona, que esperavam dele uma solução para os conflitos.

Em meio a essa pressão, Fosca manda que tragam ao palácio o mendigo mais velho da cidade, um certo Bartolomeu que afirmava possuir o elixir da imortalidade. De posse do remédio, o imperador engoliu todo o conteúdo da garrafa e, a partir daí, adquiriu sua pretendida eternidade.

A autora criou, assim, o personagem que precisava, para dar prosseguimento à sua ficção. Entretanto, não se tratava apenas, de um personagem imaginário, como acontece habitualmente em obras literárias. Se, por um lado, o personagem criado pela autora era dotado de características humanas; por outro, escapava àquele absoluto universal pelo qual todos os humanos se reconhecem e se identificam, a saber, a morte. Portanto, trata-se de um ser que não pode ser reconhecido como essencialmente humano, mas que pretende viver humanamente. Este foi exatamente o ser que ela criou para desenvolver sua arte.

Assim sendo, Raymond Fosca nos é apresentado como um homem que só conhecia a morte do outro. A frequência deste fato, em sua vida, fez com que a finitude se tornasse, para ele, algo banal: cada morte era uma morte a mais, entre muitas outras, que faziam parte das contingências de sua vida. Contudo, sua própria morte, não deixava de aparecer, mas quando surgia no horizonte de sua existência, era sempre sob a forma de um alerta para sua necessária imortalidade; logo, não poderia lhe aparecer como parte de sua existência contingente. Com isso, Fosca foi, aos poucos, reconhecendo o seu não-pertencimento à comunidade humana, ou seja, ele tornou-se um ser inteiramente outro.

A autora dá início à sua história colocando o personagem em seu próprio presente, ou seja, meados do século XX. É neste momento de sua vida, que ele se envolve com uma atriz de teatro, Régine, para quem resolve contar sua história. A pessoa que ela encontra é alguém cansado da vida, sem projetos, sem desejos, sem esperanças, sem trabalho, vivendo de economias guardadas e sem qualquer expectativa em relação ao futuro. Inteiramente diverso da atriz moderna, viva, com grandes expectativas em sua carreira, pronta para amar, sem medo de sofrer, repleta de desejo em relação às pessoas e à vida de um modo geral.

Fosca relata a esta atriz a sua história, com todos os detalhes, e é essa a história que Simone de Beauvoir deseja contar. Por meio dela, a autora nos convida a refletir sobre sua proposta.

Em primeiro lugar, ela coloca em evidência a questão do poder e a tirania que o acompanha. A ambição de Fosca não tinha limites. Imortal, ele carregava uma vantagem que lhe assegurava a possibilidade de, a partir de seu principado, conquistar o mundo e edificar seu império.

O passado saíra de mim; nada mais me prendia; nem lembrança nem amor, nem dever; estava sem lei; era meu dono e senhor, podia dispor à vontade das pobres vidas humanas, todas votadas à morte. Sob o céu sem expressão, eu me erguia vivo e livre, só, para todo o sempre. (BEAUVOIR, 1983, p. 123)

Sendo eterno, o mundo lhe pertencia. Ao gozar da imortalidade, vivia sem limites. O universo era seu.

Vale ressaltar a forma magistral pela qual a autora encaminha as condutas de Fosca. Por um lado, ela deixa clara sua intenção de nos mostrar que tais condutas não eram gratuitas; que tinham um fundamento: eram condutas vividas espontaneamente pelo personagem, manifestadas em sua gratuidade. Por outro lado, esse fundamento surge como uma exigência feita ao leitor de mantê-lo como chave de compreensão das condutas desenvolvidas pelo personagem durante toda a trama. O que podemos, então, observar é que todas as escolhas de Fosca, e os valores que as justificavam, estavam sempre fundamentadas em seu desejo mais latente, a partir do qual ele empreenderia o que Sartre denominaria *projeto original*. (SARTRE, 2001, *L'être et le néant*, p.609 e segs.)

A autora retoma aqui a ontologia fenomenológica de Sartre para nos mostrar que o projeto original do personagem não era outro senão se constituir como um homem completo, sem falhas, um ser ao qual nada falta; um ser que está muito além da contingente realidade humana; um ser perfeito, absoluto, necessário e poderoso, para o qual não há limites, pois nem mesmo a morte lhe afetaria. Resumindo: Fosca tinha para si, o projeto de ser Deus e, enquanto tal, realizar todos os seus desejos.

Viúvo da primeira mulher; sofreu a morte violenta de seu primeiro filho. Após alguns anos, sem muitos planejamentos, Fosca colocou para si a possibilidade de um segundo filho. Foi com esse objetivo, e não qualquer outro, que ele se casou com Laura. Desse casamento, nasceu Antônio, finalmente o filho que ele moldaria como uma obra de arte. De fato, a autora coloca Antônio como sua maior experiência: este filho seria uma de suas maiores conquistas.

Exilei-o imediatamente num castelo vizinho; não queria partilhar meu filho com ninguém. Preparei apaixonadamente o futuro de Antônio. Primeiro consolidei a paz: não queria que ele conhecesse nunca a sangrenta vaidade da guerra. Comecei a construir uma casa de mármore e a plantar jardins; atraí para minha corte artistas e sábios, juntei quadros, estátuas, formei uma ampla biblioteca; os homens mais eminentes foram encarregados da educação de Antônio; eu assistia às lições e treinava, eu próprio, meu filho no exercício do corpo. Com sete anos sabia ler e escrever em italiano, latim e francês; nadava, atirava com o arco e era capaz de montar um cavalo pequeno. Ao pé dos ciprestes construí tanques de mármore dos quais, fios de cristal, subiam ao céu. A água caía em cascata das rochas: eram repuxos. Os olhos de Antônio brilhavam: contemplei seu rosto brilhando de prazer. (...). Minha obra não eram aqueles repuxos irrisórios; eu criara aquela vida, aquela alegria. (BEAUVOIR,1983 p.142).

Antônio seria o resultado de seus desejos. Autor e ator de sua própria realidade, Fosca se empenhava em realizar, através do filho, o seu projeto: assim assume, ele, o estatuto de Deus Criador e faz de Antônio sua criatura mais especial. Este filho era, para ele, nada mais que uma criação estética: sua vida e seu futuro estavam já predeterminados. Fosca atinge aqui o ponto mais alto de seu poder. Nada havia acima de sua divindade absoluta.

Contudo, o que ele não se dava conta é de que na dialética de sua relação com Antônio, este o transformava, na mesma medida em que ele transformava seu filho. A racionalidade de Fosca não era suficiente para impedir as novas manifestações que brotavam da liberdade de Antônio. Os empreendimentos do filho e, sobretudo, o valor de seus projetos, o ameaçavam. A questão que aqui se manifesta e que fica clara pela descrição de alguns acontecimentos, é que, em sua relação com Antônio, ele foi invadido por algo que não estava em seus planos: o amor despontou como mediador dessa relação; Fosca amava Antônio. É interessante que, embora a autora nada mencione a este respeito, ela crie e descreva alguns acontecimentos onde este sentimento aparece de forma muito clara.

Antes de qualquer coisa, é preciso esclarecer que o sentimento do amor, só se efetiva e se manifesta por meio de uma ação que, por sua vez, faz parte de um projeto fundamentado em um valor. Caberia, então, aqui duas questões: 1ª: Que valor seria este? 2ª: através de que ações este sentimento poderia ser, aqui, reconhecido? Quanto ao valor, podemos observar que este estava atrelado à liberdade que sustentava as atitudes de Antônio. Fosca amava o filho em sua liberdade; ele amava aquela liberdade manifestada por Antônio. E a autora mostra isso em várias situações; algumas até arriscadas para as quais Antônio precisaria da autorização do pai. Contudo, apesar do medo e, às vezes, até



do sofrimento que o abatiam, Fosca acabava apoiando o filho, por respeito à sua liberdade. Com isso, por um lado, Antônio sempre acabava escapando de algumas advertências do pai e, por outro, todas as construções paternas passaram a adquirir outro significado, ou seja, os desejos de Antônio deveriam ser realizados, porque seus desejos se metamorfoseavam em desejos do pai. Por fim, a última de suas exigências custou a morte de Antônio. Mas, para Fosca, o valor da morte, não tinha o mesmo significado que tinha para outros humanos e o valor da liberdade suplantava qualquer risco que pudesse conduzir o filho à morte. De qualquer forma, fica claro, no romance, que a perda do filho causou-lhe grande sofrimento. Mas, fica claro também que em nenhum momento, Fosca demonstrou qualquer arrependimento por não ter impedido a morte de Antônio. Afinal, quando ele resolveu ter um filho, seu objetivo era apenas exercer seu desejo de criação. O amor não fazia parte de seus planos.

Por muitos anos, Fosca se isolou do mundo, levou uma vida errante percorrendo várias terras e culturas diferentes das que conheceu como cidadão ocidental.

Entretanto, mantendo-se fiel a seu objetivo, Beauvoir retorna com seu personagem para inseri-lo no seio da História Universal. É interessante observar a naturalidade com a qual ela inclui no movimento do texto, atores históricos reais como o imperador Maximiliano, os reis católicos Fernando e Isabel; o rei da França, Francisco I; o infante D. Miguel. A autora inclui ainda nas conquistas de Fosca, a Terra de Vera Cruz, os tesouros do imperador Montezuma, e os discursos de Lutero com suas tentativas de Reforma.

Tentando manter-se atrelada a certa verossimilhança, Beauvoir recorta da História universal um momento particular, para destacar mais uma vez o projeto original e singular de Fosca. Para tal empreitada, ela desenvolve a história de D. Carlos, que em sua trajetória real, tornou-se um poderoso soberano, rei dos francos e futuro imperador romano. Esse personagem histórico, de fato, ocupou o trono ainda criança e teve como preceptor Adriano de Utrecht, um cardeal humanista e professor de teologia em Louvain, na Bélgica. Assim, a autora confere ao personagem Fosca o papel de preceptor que cuidaria da educação de Carlos.

A história de Fosca com esse personagem obedece aos mesmos princípios que direcionaram a história de seu filho Antônio.

Tudo começa, quando Fosca planeja comandar a Espanha e os ricos territórios Italianos. Para isso, ele se aproximaria da família de Carlos, ainda um recém-nascido, mas já herdeiro do trono, com o firme propósito de se tornar, ele próprio, seu preceptor. Por

ser amigo da família, a ideia viria a ser muito bem aceita por seus pais. Assim, até crescer, ele reinaria no lugar do herdeiro do trono. Como seu preceptor, o criaria de acordo com seus desejos e suas ambições. Fosca educaria Carlos com o mesmo cuidado com que criou Antônio. Dessa forma, reinando no lugar de Carlos, Fosca empenhar-se-ia em suas conquistas e em sua nova criação:

Carlos vivia, crescia. Dia a dia meus desígnios tornavam-se menos quiméricos (...). Os sábios do século diziam que chegara o momento em que os homens iam decifrar claramente os segredos da natureza e dominá-la; então começariam a conquistar a felicidade. Eu pensava: Será essa a minha obra. É preciso que um dia eu tenha nas mãos todo o universo: então, nenhuma força será desperdiçada, nenhuma riqueza dissipada; porei fim às divisões que opõem uns aos outros os povos, as raças, as religiões, acabarei com as desordens injustas. (...) Nada será entregue aos caprichos dos homens nem aos acasos da sorte. A razão governará a terra: a minha razão. (BEAUVOIR, 1983 p.180).

Em sua busca por mesclar dados da realidade à sua ficção, Beauvoir, descreve a festa de coroação de D. Carlos, em 1519, quando o arcebispo de Colona coloca a coroa sobre a cabeça do novo imperador.

O arcebispo de Colônia perguntou solenemente aos assistentes: “Quereis, segundo a palavra do Apóstolo, ser submetidos a esse príncipe e senhor ?” E o povo gritou alegremente: “Fiat! Fiat!” A coroa foi, então colocada na cabeça de Carlos pelo arcebispo; Carlos subiu ao trono de Carlos Magno e os cavaleiros tributaram-lhe as devidas honras enquanto o *Te Deum* ecoava sob as abóbodas. (BEAUVOIR, 1983, p. 184).

Podemos observar, no decorrer da obra, que os anseios de Fosca em se manter como um deus Criador não recaíram apenas sobre Antônio e Carlos; assim como estes, podemos encontrar Fosca tentando, da mesma forma, criar outros personagens como: Beatriz, filha de uma lavadeira e Armand um bisneto que ele encontrou já no século XX, portanto, já no final do livro.

Sete séculos se passaram até seu encontro com Régine. Fosca se sentia cansado demais e não tinha mais vontade de viver. Sentia-se distante de todos. Não se identificava com as pessoas atuais.

O velho discutia com o jovem o papel dos preconceitos na vida humana. O jovem defendia os direitos da razão. Eu detestava os velhos porque sentiam toda a vida atrás de si, redonda, e cheia como um grande bolo. Detestava os jovens porque sentiam todo o futuro à sua frente; detestava aquele ar de entusiasmo e inteligência que animava todas as fisionomias. (BEAUVOIR, 1987, p. 274)

Sobretudo, o incomodava certo ufanismo, apregoado pelos espíritos progressistas do século XIX e que já se espalhava no decorrer do século XX. Muito desiludido, ele observava que ali reinavam homens e mulheres sempre em movimento; pessoas que falavam muito e riam demais.

Eu disse abruptamente:

- Ambos estão errados. Nem a razão nem os preconceitos são úteis ao homem. Nada é útil ao homem, porque ele não sabe o que fazer de si.(...). Nunca serão felizes (...). Não desejam, sequer sê-lo. Contentam-se com matar o tempo à espera de que o tempo os mate. Vós todos aqui, vós matais o tempo, embriagando-se com palavras bonitas.(...). Palavras; era tudo que tinham para me oferecer: a liberdade, a felicidade e o progresso; era dessa carne sem consistência que se alimentavam, então. (...) Doravante todas as minhas vestimentas seriam fantasias e minha vida uma comédia. (BEAUVOIR, 1986, p. 274, 75, 76).

### **Considerações Finais.**

Podemos dizer que *Todos os homens são mortais*, nos conta a história de uma desilusão. Seu protagonista, um ser imortal que, durante alguns séculos, equiparando-se a Deus, estabeleceu com o Criador uma competição pelo poder absoluto, apreende-se em dado momento de sua existência, como um ser cansado e vencido pela luta vivenciada dia a dia, como um ser incapaz de morrer, ou seja, como um ser condenado à vida.

A autora, uma filósofa da existência e cujo pensamento vem alinhado ao pensamento sartriano, não nos propõe com essa obra, apenas uma reflexão sobre a finitude humana, ao contrário do que possa parecer, o que encontramos nesta ficção diz muito mais respeito a uma reflexão sobre a vida, ou seja, é da existência humana que ela nos fala, e ser humano, é ser mortal; é viver premido pela contingência do presente; assolado pelas sombras do passado, mas ainda assim, sempre sujeito agente de um projeto que deverá ou não cumprir-se no futuro. É essa temporalização que caracteriza a existência humana e Fosca distanciava-se do humano:

Um homem de nenhum lugar, sem passado, sem futuro, sem presente. Eu não queria nada; eu não era ninguém. Avançava passo a passo em direção do horizonte que recuava a cada passo; gotas d'água jorravam e recaíam, o instante destruía o instante, minhas mãos estavam para sempre vazias. Um estranho, um morto. Eles eram homens, eles viviam. Eu não era dos seus. (BEAUVOIR, 1987, p. 387,388).

Segundo a própria autora, “o que se discute nesta obra é o Mito da Humanidade, finalmente nua e realizada, como um legado de Hegel ao marxismo”. (BEAUVOIR, 2011, p.10).

**Referências bibliográficas:**

BEAUVOIR, Simone de. *Todos os homens são mortais*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

BEAUVOIR, Simone de. *Tous les hommes sont mortels*. Paris: Folio, 2011.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris. Gallimard, 2001.

# MAR-CELA E O EMBATE VIVO ENTRE MAR E TERRA À LUZ DE DELEUZE

Talia Gabrielle Santos Azevedo<sup>1</sup>(UEMA)  
José Henrique de Paula Borralho (UEMA)

**Resumo:** Deleuze, em texto dos anos 50, conhecido como *Causas e Razões das Ilhas Desertas*, ao caracterizar as ilhas de maneira inovadora, vincula geografia e literatura. Com base nessa conjunção e tendo como pressuposto a identificação da personagem Marcela, do romance *A Ostra e o Vento* do cearense Moacir C. Lopes, com a ilha onde se desenrola a trama, presente desde o nome, procuraremos responder a seguinte questão: que tipo de ilha seria Mar-cela? Para tanto, levaremos em conta as tendências insulares desenvolvidas pelo filósofo nesse texto em questões tais como *separação* e *recriação* a partir de sua análise de romances clássicos da literatura.

**Palavras-chave:** ilha; natureza; separação; recriação.

## Mar-cela: uma ilha

No texto intitulado *Causas e Razões das Ilhas Desertas*, Deleuze, com base em distinção dada pela geografia, se coloca na fronteira entre dois tipos possíveis de ilhas: continentais e oceânicas. Segundo ele, podemos caracterizá-las do seguinte modo:

As ilhas continentais são ilhas acidentais, ilhas derivadas: estão separadas de um continente, nasceram de uma desarticulação, de uma erosão, de uma fratura, sobrevivem pela absorção daquilo que as retinha. As ilhas oceânicas são ilhas originárias, essenciais: ora são constituídas de corais, apresentando-nos um verdadeiro organismo, ora surgem de erupções submarinas, trazendo ao ar livre um movimento vindo de baixo; algumas emergem lentamente, outras também desaparecem e retornam sem que haja tempo para anexá-las. (DELEUZE, 2004, p. 06)

A partir dessa distinção, Deleuze nos permite, tomando como base a personagem Marcela, da obra literária *A Ostra e o Vento* (1964) do cearense Moacir Costa Lopes, colocar a seguinte questão: que tipo de ilha seria Marcela? A menina carrega desde o nome o sentido dessa interrogação: Mar-cela. Tal nome, quando desmembrado, nos mostra uma imagem insular. Uma vez visualizada, a imagem nos situa num ‘espaço’ cercado.

---

<sup>1</sup>Mestranda em Teoria Literária (UEMA). Contato: taliagabrielle1987@gmail.com.

Que espaço seria esse se não a ilha, ambiente cativo do mar. Moacir, sobre isso, mas, com outras palavras, conforme o crítico Michael Fody, no livro *Criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes*, diz:

Lopes, numa entrevista em 1964, referiu-se a uma ilha como uma “prisioneira do mar” (Anon. “Nosso romancista do mar”, 1964, s/p.), e, inconscientemente, afirma ele, transmitiu essa ideia no nome que deu à protagonista, Marcela (Mar + cela), a prisão do mar. (FODY, 1978, p. 129).

Nesse ponto, o autor, através da escolha do nome da personagem, ainda que inconscientemente, como dito pelo próprio em entrevista mencionada acima, nos localiza não só no lugar onde se passa o enredo da obra, lugar esse chamado Ilha dos Afogados mas, sobretudo na atmosfera paradoxal que rege a relação da personagem com o lugar em questão. Para que tornemos clara a pertinência dessa nossa investigação, à luz da filosofia de Deleuze, sobre qual tipo de ilha seria Mar-cela exporemos, nesse momento, um breve resumo do romance.

Considerada, por muitos críticos literários, a obra prima de Moacir C. Lopes, *A Ostra e o Vento* tem por trama a história de uma menina que vive numa ilha em pé de guerra com o pai, José, faroleiro triste e controlador, que não gosta de sua amizade com Daniel, primeiro, e por muito tempo, único ajudante de seu pai no farol. Apesar do ambiente conflituoso em voga, Marcela estabelece paralelamente um ‘outro’ contato com a ilha, através da natureza<sup>2</sup>. Dessa relação profunda, com os elementos pertencentes ao bioma do lugar onde vive surge Saulo, personagem misterioso, que desperta sua sexualidade através do vento. Esse ‘ser’ sutil, que brota e encaminha a envolvimento da personagem com o universo natural do lugar onde vive, ao mesmo tempo que incita o corpo de Marcela para descobrir-se mulher, amplia sua percepção do ‘derredor’, ou seja, a menina ao experimentar a vitalidade da biodiversidade desse espaço, repleto das begônias e beldroegas que planta, dos pássaros que a circunda, do odor de manjerição nos

---

<sup>2</sup>Do ponto de vista geográfico, “natureza são os elementos ou o conjunto dos elementos formadores do planeta Terra, ou seja, ar, água, solo, relevo, fauna e flora” (2001, p. 01).

arredores do mar, projeta-se na ilha, assim, diz Daniel, mestre e amigo: “A ilha se chama Marcela, esse mundo encadeado de mar se chama Marcela. Marcela!” (LOPES, 2000, p.60).

A partir dessa identificação entre Marcela e a Ilha, presente no decurso da obra, e ponto de partida da nossa investigação, podemos retomar propriamente a questão inicialmente lançada: que tipo de ilha seria Mar-cela? Se vista pelo viés da decisão do pai, que resolve vingar-se da vida, depois da traição da mãe de Marcela, isolando-se na Ilha dos Afogados junto com a filha, na época 9 anos, impedindo desde então qualquer contato com a mãe e com o continente, temos aí o que caracteriza as ilhas continentais: a separação. Mas se a virmos pelo prisma de sua relação de entrelaçamento com o bioma do local, que consigo forma um verdadeiro ‘organismo vivo’, que a faz ora sentir-se grávida de deus na brotação de uma dália, ora sentir-se do “tamanho do vô das gaivotas” (1982, p.12) apesar da atmosfera difícil de confinamento imposta pelo pai, a veremos em seu aspecto originário, quando, uma vez separada, da mãe e do continente, “cresce e vai assumindo aos poucos a importância da ilha” (1982, p.12).

Ao invés de nos induzir a definir Mar-cela somente por um desses dois tipos possíveis, Deleuze, em *Causas e Razões das Ilhas Desertas* nos permite pensá-la enquanto ilha, entre um e outro, no interstício entre *separação* e *recriação*, tal como coloca nesse trecho: “Separação e recriação não se excluem, sem dúvida: é preciso ocupar-se quando se está separado, é preferível separar-se quando se quer recriar; contudo uma das duas tendências domina sempre” (2004, p. 07). Ora, tendo em vista a copertença entre esses dois aspectos constituintes do tipo misto de ilha que é a personagem da obra em questão, busquemos agora em trechos de *A Ostra e o Vento* qual a tendência dominante em Mar-cela:

1 - [...]É quinta feira, 22 de novembro. Pai e Daniel estão na praia ajeitando o trapiche. A ilha inteira recende manjeriço e a rosas e jasmim. Acabei de ler um livro que Pepe trouxe no início do mês, recomendado por Daniel. Banhei-me na fonte, fiz pão que estava gostoso com o aroma de ramos de alecrim. Já varri a casa, limpei as escadas da torre, costurei as calças velhas de pai. Lavei as minhas na hora do banho e agora estão secando no arame juntas com uns filés de peixe fermentados em sal e limão, que será nosso almoço. Depois fui regar as flores e demorei-me muito observando uma dália que se abria. A dália, eu e a ilha parecíamos estar gerando beleza. Corri para contar a Daniel e a

pai mas eles não entenderam, fizeram pouco de mim. Depois Daniel me procurou para dizer que Deus existe dentro da gente e de cada coisa. Foi aí que eu senti que a dália e eu estávamos grávidas de Deus. [...] (LOPES, 1982, p.40)

2 - [...] -Vim correndo porque descobri agorinha mesmo que existo. Descobri também que o vento é vento, as aves, aves, que o mar tem ondas e as flores têm cheiro.

- Ora, Marcela! Por que só hoje fez essa descoberta?

- Porque hoje nasceu uma flor.

-Que tolice, menina! (...)

- Nasceu uma flor! Nasceu uma flor! Será que ninguém sente a importância de nascer uma flor? [...] (2000, p.21).

3 - [...] No continente não podemos sentir isso porque estamos sempre longe de nós mesmos. [...] (2000, p. 33)

A medida que a menina experimenta seu derredor se descobre intimamente, porque interligada a natureza. A passagem 1, que num primeiro momento só traz informações do andamento de uma rotina “normal”<sup>3</sup> de menina, que entre outras coisas mantém a arrumação da casa, pro contentamento do pai, se amplia quando, somos surpreendidos pela admiração de Marcela diante do desabrochar de uma flor, que a faz dizer: “Foi aí que eu senti que a dália e eu estávamos grávidas de Deus” (1982, p.40). Nesse ‘sentimento’ esboçado pela menina em relação a dália percebemos claramente que o contato de Marcela com a natureza, na admiração mesma diante da copertença geradora de beleza, há algo mais profundo, algo que dota tal disposição de uma reverência que reconhece o caráter ‘divino’ da natureza. Que concepção do ‘divino’ seria essa, sentida pela personagem em meio a ambiência natural? Deixemos em aberto, por ora, cabe notar que a relação com o ‘divino’ assinalada anteriormente no desabrochar de uma dália, exprime a intimidade de Marcela com o ecossistema da ilha.

Já na passagem 2 aqui citada do romance, a identificação, ou melhor, a conexão, da menina com a natureza é patente. A descoberta de sua existência, segundo a personagem, acontece conjuntamente às descobertas dos elementos naturais da ilha, mais precisamente depois de um ‘acontecimento específico’: o nascimento de uma flor.

---

<sup>3</sup> Para uma análise da condição feminina da personagem Marcela sob a ótica da crítica à dominação patriarcal: MORAES, Jorge L. M. de. **Espacialidade e Condição Feminina: estudos de confinamentos e deslocamentos**. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.



Na terceira passagem, o que salta é o impulso mesmo que a mantém separada do continente e que coloca o paradoxo que norteia o teor da experiência de Marcela com a ilha: à medida que se vê separada da mãe, quando criança, e do continente, pela obsessão do pai solitário, se descobre intimamente através da infinitude de possibilidades inerentes a diversidade natural da ilha. Segundo Daniel, essa experiência de imersão vista em Marcela não é possível no continente, onde se está sempre longe de si mesmo, ou seja, onde esse tipo de sensibilidade é embotada. As três passagens da narrativa literária de Moacir C. Lopes indicam que a tendência insular de Marcela é a recriação, que encontra na copertença originária com essa fonte de vida que é a *natureza*, ‘outra’ morada, um espaço aberto, ao ar livre, que lhe permite experimentar outra forma de viver, em contraste ao fechamento característico da casa-grande, lugar onde vive sob o domínio do pai. Essa tendência à recriação é chamada por Deleuze de “recriação mítica do mundo” (2004, p.10). O filósofo lança mão de dois romances para analisar as tendências de separação e recriação: *Suzana e o Pacífico* de Jean Giraudoux e *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe; o que nos habilita nesse trabalho a fazer o mesmo com a obra literária *A Ostra e o Vento* de Moacir C. Lopes. Se para o pensador, em *Suzana e o Pacífico* a protagonista “é uma moça insípida” (2004, p.10), “nada tem para recriar” (2004, p.10) e em *Robson Crusoe* a recriação “cede lugar à recomposição da vida burguesa a partir de um capital” (2004, p.10), podemos dizer, com base nas experiências de Marcela com a natureza da Ilha no romance *A Ostra e o Vento* que, com ela, a ilha já deserta, “no começo” da trama, quando do retorno de Daniel depois de seu misterioso desaparecimento “ao final” da obra, é possível reencontrar, o que Deleuze chama de “a vida mitológica da ilha deserta”. Como ilustração desse potencial, voltemos propriamente à obra *A Ostra e o Vento*:

, manhã manhã de mais uma era que finda e reinicia no roldão das horas e do vento, eternidade vazia, indivisível, manhã de muitas eras inuteismente repetidas, cinzenta, mar agitado, neblina dissipando-se, ilha ilha ilha..ilha dos Afogados!

Mumbecos pescam desde a madrugada e agora, pousados no coral abrem as asas e gritam anunciando as horas que não sabem. Tolos...não acordarão Marcela. Até quando volarei no rodízio do tempo? O vento é o mesmo, eternamente o mesmo e vento, como se nascesse dos picos, de dentro das rochas de fonólito e, espremendo-se, badalasse sinos na pulsação da ilha, e sopra ramos secos e beldroegas que rolam planalto abaixo, e rolo com eles. Deslizam as águas do córrego e jamais sentirão os pés de Marcela chapinhando nelas desde a casa-grande até a praia, gritando de braços abertos para assustar as aves e contemplar sua revoada.

Seus passos se repetem por toda a ilha (...)

Um navio está fundeando ao largo. Que vem essa gente fazer? É tarde demais, encontram uma ilha deserta.

Eu, somente eu permaneço aqui, sofrendo as dores que ela sofreu. Sempre que uma folha tombar de uma árvore tombarei com ela. Na água do córrego e no som de sinos que o vento provoca nos picos ouvirei sua voz. No odor de manjerição que se exala pela ilha estará a recendência de seu corpo. Em tudo o que ela tocou serei sua ausência. Nas asas das aves serei refletidos seus gestos. No espoucar das ondas, em cada ostra, em cada pólipó. Seus olhos brilharão em cada fólada que fosforece nas pedras dos coral. Até quando? Até quando?

Venham, marinheiros! Eu os espero. Aqui estou eu! Vasculhem os recantos todos, percorram a praia das Viuvinhas, o pico dos Catraios, outros picos e lajes, subam ao morro do Pensador, revistem a cabana, a casa-grande, a torre do farol, as árvores, a fonte (LOPES, 1982, p. 03-04).

Percebam ‘quem’, nesse trecho, que inicia a obra, “fala”. De imediato, a *natureza* se mostra sob dois ângulos indissociáveis: como *espaço* atmosférico de estada da *personagem* Marcela com/na ilha. Essa ‘confluência espacial’ ou espaço-ambiental, se faz presente na obra, da seguinte forma: a partir da natureza, e através da ‘presença-ausente’ de Marcela, que se dá justamente na/pela biodiversidade do local. Toda essa *simbiose* consumada, em uma integração pressuposta, anunciada durante o percurso da narrativa, é trazida à luz desde o início, pela única testemunha ocular do local: Saulo, o vento, elemento da *natureza*, e um dos personagens narradores da obra. A relação intrínseca de Marcela com a Natureza na ilha não seria uma maneira do autor do romance em questão manter viva a mitologia que a transpassa, ou melhor, à luz de Deleuze, a presença de Marcela, inerente a biodiversidade da ilha, depois de seu desaparecimento, enquanto indivíduo, não seria a confirmação dessa tese?

Saulo, o vento, sendo presença invisível e pertinaz, mantém-se depois do “desaparecimento” de Marcela. Dessa forma, “ele” ao falar que os marinheiros recém chegados a ilha “depois do acontecido” encontrariam a ilha deserta; e em seguida, ao apontar para “si mesmo”, como pista da presença-ausente dela no local enquanto natureza, sugere a dissolução da *personagem* enquanto indivíduo no *espaço ambiental*. Esse desfecho remissivo ao invés de resolver a trama com a morte da menina ratifica a tese, já sempre pressuposta no desdobramento da obra mesma que, o encontro avassalador com a natureza ativado pelo encontro com Saulo tenha desencadeado um processo de integração com a ilha de modo a assegurar o re-começo de vida relacional esperado pela sensibilidade da menina em reação à uma catástrofe. Qual seria a catástrofe vivida por Marcela a ponto de suscitar um renascimento? O embate com o pai, embate esse que se

traduz geograficamente no cerco do mar em torno da porção de terra que constitui o ‘corpo’ da ilha, embate vivo porque ao mesmo tempo que José separa Mar-cela do continente e do convívio com a mãe, a entrega, ainda que inconscientemente, a outras possibilidades relacionais inerentes a biodiversidade da ilha mesma.

Uma vez a “geografia coligada ao imaginário” na personagem Mar-cela do romance *A Ostra e o Vento* à luz de Deleuze podemos concluir evocando mais um trecho elucidativo de ‘Causas e razões das ilhas desertas’ no sentido de ratificar o caráter radicalmente criador da protagonista:

[...] (“que seres existem na ilha deserta?”) é que o homem já existe aí, mas um homem pouco comum, um homem absolutamente separado, absolutamente criador, uma Ideia de homem, em suma um protótipo, um homem que seria quase um deus, uma mulher que seria uma deusa, um grande Amnésico, um puro artista, consciência da Terra e do Oceano, um enorme ciclone, uma velha bruxa, uma estátua da Ilha de Páscoa(...) Na ilha deserta, uma tal criatura, seria a própria ilha deserta na medida em que ela se imagina e se reflete em seu movimento primeiro(...) pronta para recomençar o mundo[...] (DELEUZE, 2004, 08).

## **Referências Bibliográficas**

LOPES, Moacir C. *A Ostra e o Vento*. 4ª. Ed. Rio de Janeiro. Cátedra, 1982.

DELEUZE, G. *Causas e Razões das Ilhas Desertas*. In. *Ilhas Desertas e outros textos*; Trad. David Lapoujade; Ed. Iluminuras-2004.

FODY III, Michael. *Criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

SUERTEGARAY, Dirce Maria Antunes. *Espaço geográfico uno e múltiplo*. In: **Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**, v. 5, p. 79-104, 2001.

