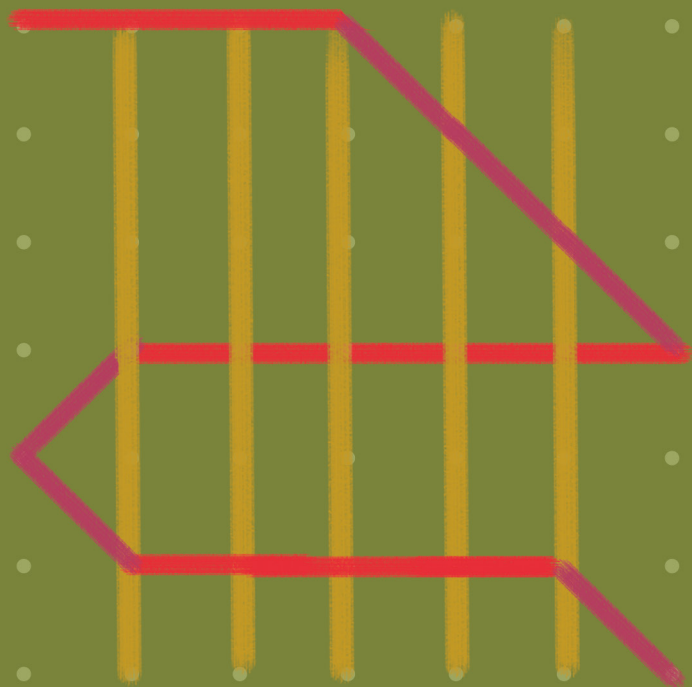


Transfigurações do real na literatura





Transfigurações do real na literatura

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei dos Santos Cunha — UFRGS

Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

Transfigurações do real na literatura

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2023 da organização:
Andrei dos Santos Cunha, Luciana Wrege Rassier e Wanessa Gonçalves Silva
Copyright © 2023 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFPA
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

T772	Transfigurações do real na literatura [recurso eletrônico] : volume 1 / organizado Andrei dos Santos Cunha, Luciana Wrege Rassier, Wanessa Gonçalves Silva. - Porto Alegre : Class, 2023. 376 p. ; PDF ; 2,8 MB. Inclui índice. ISBN: 978-65-84571-76-1 (Ebook) 1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Cunha, Andrei dos Santos. II. Rassier, Luciana Wrege. III. Silva, Wanessa Gonçalves. IV. Título. CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)
2023-3519	

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura : Ensaio 869.94
2. Literatura : Ensaio 82-4(81)

Projeto gráfico & diagramação

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius

Revisão

Andrei dos Santos Cunha
Bruno Ricardo Gessner
Iane Inês Poyer
Luciana Wrege Rassier
Marco Antonio Francelino de Oliveira
Nathália da Silva Mendes
Pâmela Carbonari Paludo
Wanessa Gonçalves Silva

Como citar este livro (ABNT)

CUNHA, Andrei dos Santos; RASSIER, Luciana Wrege; SILVA, Wanessa Gonçalves (orgs.). *Transfigurações do real na literatura*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.



A presente publicação foi realizada com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os editores não se responsabilizam pelo conteúdo do livro ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Sumário

- 7 **Apresentação**
Andrei dos Santos Cunha
Luciana Wrege Rassier
Wanessa Gonçalves Silva
- 11 **Representação da Utopia no Poema "Rito do irmão pequeno", de Mário de Andrade**
Adriane Lima Pinho
- 22 **Poesia de habitar Brasília: notas para recordação de Cassiano Nunes e Hermenegildo Bastos**
Ana Clara Magalhães de Medeiros
- 35 **Três definições de utopia: mapas, questões e critérios**
André Carvalho
- 51 **Tudo é da Geopoesia do Mundo: etnoflâneries cerradeiras por goyazes e brassílias em tempos de pandemia**
Augusto Rodrigues da Silva Junior
- 67 **O Romantismo francês e o Cristianismo: afinidades e rupturas**
Cristovam Bruno Gomes Cavalcante
- 79 **No país das últimas coisas, de Paul Auster: distopia e alegoria**
Daniela Barbosa Ribeiro
- 91 **A construção da moralidade nos três primeiros romances de Lygia Fagundes Telles**
Dankar Bertinato G. de Souza
- 108 **A heteronímia pessoal enquanto espaço psicológico: um contraponto ao Fausto de Goethe**
Débora Domke Ribeiro Lima
- 120 **No teatro poético de Renata Pimentel: a geopoesia e a flanagem no voo das árvores**
Eduardo de Lima Beserra
Renata Pimentel Teixeira
- 134 **As utopias e os paradoxos da política: sobre os romances utópicos na virada entre os séculos XIX e XX**
Guilherme Preger
- 151 **Crítica e aceitação da religiosidade rural na ficção de Coelho Neto**
Gustavo Krieger Vazquez
- 164 **Bahias: de Spix & Martius a Juraci Dórea**
Helena Magon P. de Cerqueira
- 180 **Para além da fé: o olhar scliariano no Novo Testamento**
Isabel Arco Verde Santos
- 192 **Um homem nas feiras, uma história nas fronteiras: relatos orais e trajetórias de Zé Mochila no agreste pernambucano**
Isabela Pires Ferreira
- 206 **Realidade e imaginação: a ficcionalização da religiosidade em *Morte e vida severina***
Ivânia Campigotto Aquino
Tiago Miguel Stieven
- 218 **Orwell e a Distopia do Real: o sistema de dominação em 1984**
Leonardo Lucena Trevas
- 230 **O Real e a falha ideológica da utopia em *The Day Before the Revolution*, de Ursula Le Guin**
Lucas Victor de Oliveira Araújo
- 243 **Memórias de geopoesia e de pandemia: o romance febril de Machado de Assis**
Marcos Eustáquio de Paula Neto
- 255 **O realismo capitalista em uma sociedade descafeinada: *Os Mercadores do Espaço* de Frederik Pohl e C. M. Kornbluth**
Pablo Parreiras

- 268 **A rua como Exu
em João do Rio e Orestes Barbosa**
Paulo Rodrigo Verçosa Barros
- 282 **O flâneur Riobaldo:
uma travessia metafísica**
Rosa Amélia Pereira da Silva
- 296 **A dessacralização do sagrado no
conto *Melhor do que arder* de
Clarice Lispector**
Rosina Bezerra de Mello S. Rocha
Teresinha Vânia Zimbrão da Silva
- 308 **Mitologia e Experiência Urbana
em Antonio Cicero: geopoesia e
flânerie na cidade e nos livros**
Sara Gonçalves Rabelo
- 321 **As representações do espaço
Brasília sob uma perspectiva da
geopoesia: reflexões socioculturais
reverberadas no cordel *Brasília 5.0*,
do escritor Gustavo Dourado**
Sheila Gualberto Borges Pedrosa
- 334 **Ressignificações da imagem
dos anjos na literatura moderna
e contemporânea**
Wandersson Hidayck
- 348 **Uma oficina de teatro
na periferia de Belém**
Willi Bolle
- 363 **Utopia: uma contraideologia**
Yan Patrick Brandenburg Siqueira
- 375 **Informações sobre
a presença online da ABRALIC**

Apresentação

Andrei dos Santos Cunha (UFRGS)¹

Luciana Wrege Rassier (UFSC)²

Wanessa Gonçalves Silva (UFGD)³

Os trabalhos reunidos nesta coletânea são uma pujante ilustração dos estudos comparatistas atuais e representam uma amostra dos resultados promovidos pela Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) ao longo de seus 34 anos de existência. No conjunto desse longo percurso, devem ser ressaltadas as peculiaridades do período em que foram elaborados os textos aqui apresentados. Foi em resposta às dificuldades enfrentadas pelos estudiosos da área – seja devido à precariedade de políticas educacionais em voga, seja devido à pandemia de coronavírus, que transfigurou o planeta – que a ABRALIC organizou seu encontro intermediário (2020) e seu congresso internacional (2021), intitulados “Diálogos Transdisciplinares”, pela terceira vez na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A fim de superar essas adversidades, foi necessário que a ABRALIC encontrasse e propusesse novas modalidades de encontros e debates, bem como renovadas perspectivas de reflexão, como a multimidialidade do poético e a relação entre a palavra e a virtualidade. Num mundo transfigurado pela pandemia, o congresso exigiu que organizadores e participantes superassem dificuldades inusitadas e o tema do evento ganhou novos e ainda mais amplos significados.

No ensaio de abertura de *Escrever é muito perigoso* (2023), Olga Tokarczuk, prêmio Nobel de Literatura (2018), afirma que, de um mundo outrora infinito – no qual os mapas-múndi apresentavam não só as

1. Ex-Vice-presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC, gestão 2020–2021). Tradutor literário de japonês e professor de Língua, Cultura e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
2. Tradutora literária e professora de Língua Francesa e de Literaturas de expressão francesa no departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Coordenadora do Núcleo de Estudos Canadenses (NEC-UFSC).
3. Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Tradutora e intérprete em língua inglesa e revisora de textos na Editora da Universidade Federal da Grande Dourados (EDUFGD).

terras então conhecidas mas também espaços em branco – passamos a um mundo bem menor e mapeado pelos aplicativos, um mundo que cabe nas agendas e nos relógios de nossos dispositivos eletrônicos. Se, naquele de outrora, o desconhecido desafiava nossa imaginação e incentivava nossos devaneios, no atual panóptico, tudo acaba banalizado pela sensação de finitude do mundo ao mesmo tempo em que a infinitude da oferta de informações, bens e serviços nos dá a sensação de termos encontrado todos os tesouros, criando em nós a angústia de sermos incapazes de desfrutá-los em uma única vida. À fragmentação dos laços de transmissão intergeracional, a escritora polonesa opõe a crescente conscientização da inter-relação entre os seres humanos e as demais formas de vida do planeta, pensada a partir de conceitos como enxame, simbiose, cooperação.

Já Byung-Chul Han, em *No enxame: perspectivas do digital* (2018), retoma o conceito de Síndrome da Fadiga da Informação, calcado pelo britânico David Lewis, que tem entre seus principais sintomas a depressão, a incapacidade de assumir responsabilidades e o torpor das capacidades analíticas, uma vez que o “excesso de informação faz com que o pensamento defina” (HAN, 2018, p. 105). O filósofo postula que o enxame digital, diferentemente do conceito de massa, não forma um “nós” coerente e com vontade própria, já que o habitante digital da rede é avesso a reuniões, tendo paradigmas coletivos de movimento marcados pela efemeridade e pela instabilidade.

A partir de cosmovisões indígenas, o escritor e ambientalista Ailton Krenak provoca-nos a desestabilizarmos a primazia dada àquilo que concebemos como humanidade, relativizando-a enquanto construção de um imaginário coletivo da era identificada como Antropoceno (KRENAK, 2020b, p. 58). Krenak (2020a, p. 72) sublinha que vários povos, de diversas matrizes culturais, consideram que o planeta e o que nele está formam um organismo único. Em *Futuro ancestral* (2022), ele aborda o conceito de alianças afetivas, uma modalidade relacional que inclui a intrínseca alteridade de cada ser, uma desigualdade radical de mundos ligados por afetos (KRENAK, 2022, p. 82).

Cabe aqui retornarmos ao ensaio inaugural do já mencionado livro de Olga Tokarczuk, quando ela sustenta que nossa existência física é moldada por elementos como o fogo, a terra, a água e o ar, mas nossa vida também é a complexa urdidura dos sentidos que conferimos aos eventos:

A narrativa é, portanto, o quinto elemento que faz com que vejamos o mundo de certa forma, compreendamos sua infinita diversidade e complexidade, ordenemos nossa experiência e a transmitamos de uma geração para a seguinte, de uma existência para a outra. (TOKARCZUK, 2023, p. 23).

As ideias acima elencadas reverberam no âmago da Literatura Comparada, disciplina que busca estabelecer relações com o Outro, sendo marcada por um impulso em direção à ruptura de categorias de pensamento habituais, ao descentramento de ideias preconizadas pela cultura de origem e à abertura à diversidade cultural. Assim, os trabalhos aqui agrupados propõem chaves de compreensão não só das obras estudadas, mas também do momento em que aconteceu o congresso 2020-2021 da ABRALIC, em plena pandemia.

Em meio a mudanças drásticas na ideia de humanidade perpetradas pela pandemia, há uma necessidade de renovação da crítica que reúna obras de diferentes gêneros literários, culturas e territorialidades. A temática do “realismo capitalista” busca dar conta do estilo da exaustão, da esterilidade cultural e do esvaziamento da imaginação transformadora no presente. Mas quais seriam as possíveis articulações teóricas e fabulações literárias que o conceito de utopia ainda é capaz de gerar? Se a realidade capitalista distorcida acabou se tornando asfixiante e distópica, seria a fabulação da utopia uma possibilidade de retorno à respiração vital? Alguns autores continuam a imaginar formas alternativas de organização coletiva para combater as mudanças climáticas, enquanto o movimento trans-humanista imagina uma “singularidade” em que a humanidade passará por uma “atualização”, uma fantasia que já era explorada em obras do século 19 e que segue presente em jogos eletrônicos contemporâneos.

A relação entre os seres humanos e o planeta está no cerne da géopoética, termo calcado pelo escritor escocês Kenneth White para designar uma teoria e uma prática transdisciplinares com o intuito de oferecer novas perspectivas para um mundo revisto e repensado. Assim, a geopoesia propõe uma cartografia de poéticas e estéticas, uma etnocartografia de territórios e territorialidades. Questionando o patrimônio literário canônico, os estudos de cultura popular de um país de dimensões continentais como o Brasil abrem espaço para a voz dos silenciados. Flâneurs e flâneuses, sertanejos, migrantes, andarilhos, navegantes oriundos de um universo rizomático ligado tanto a espaços de resistência quanto a recôncavos, planaltos,

vales, veredas e urbes ganham corpo e espaço e dão sua contribuição para a busca de modalidades incomuns de pensarmos a geopoesia em tempos de pandemia.

A temática das relações entre literatura e religião ou espiritualidade, por sua vez, considera o impacto moral e político na produção das subjetividades modernas e identidades pessoais e coletivas. Além disso, busca explorar a presença da religiosidade e do sagrado em narrativas ficcionais, desde as raízes da própria ideia de literatura até obras de escritores contemporâneos, abordando questões teóricas, sociais e políticas que podem incluir raça, gênero, bem como a relação entre a publicação dessas obras e os elementos do campo literário a elas externos. Como operam as manifestações e as representações da experiência religiosa em obras literárias? Como se tecem diálogos intertextuais com textos religiosos canônicos? Quais as figurações de iconografias religiosas propostas por obras contemporâneas? Tais interrogações instigam o debate em torno das representações atuais do sagrado.

Os artigos compilados neste conjunto trazem interpretações, análises e reflexões que promovem o estabelecimento de diversos diálogos transdisciplinares com o intuito de contribuir para o trabalho de pesquisadores na área de Letras e para além dela. Tal mosaico, construído coletivamente por pesquisadores e por discentes, oriundos de diversas instituições, constitui um provocante espaço polifônico de debates críticos que nos incita a repensarmos discursos e valores, metodologias e abordagens, reinventando e revigorando a pesquisa em Literatura Comparada no extremo contemporâneo.

Referências

- HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital*. Petrópolis: Vozes, 2018.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.
- TOKARCZUK, Olga. *Escrever é muito perigoso: ensaios e conferências*. São Paulo: Todavia, 2023.

Representação da Utopia no Poema "Rito do irmão pequeno", de Mário de Andrade

Adriane Lima Pinho (UERJ)¹

Tessituras utópicas – uma introdução

A linguagem literária pode ser entendida como uma criação metafórica de símbolos que revelam na gênese de sua representação a dupla categoria da própria natureza. Portanto, é na obra literária em si que o roteiro para uma atuação entre categorias de interação da linguagem pressupõe o risco que toda atividade criativa atravessa quando a palavra em ato pretende refletir sobre a vida. Ficcionalizar a vida, nesse sentido, é, em princípio, partir dela – meio já conhecido – para outro lugar adiante, de modo a preservar a permanente busca de sentido, ou seja, projetando o futuro como desejo de subversão do espaço-tempo no presente. A ideia traduzida pela palavra utopia – antes mesmo de sua existência no léxico – passou a representar, historicamente, no repertório cultural, toda e qualquer obra ou pensamento que possuísse como princípio a tentativa de idealizar uma sociedade perfeita ou um lugar modelo (LIEBEL, 2021).

A palavra utopia, segundo Marilena Chauí (2008, p. 7), pode ser entendida como um “não-lugar” ou “lugar nenhum”. Todavia, é importante notar que a produção de utopias ou do que podemos chamar de imaginação utópica (COELHO, 1980) é muito anterior à publicação de obra homônima assinada por Thomas More durante o século XVI. Nos registros históricos, livros e tratados filosóficos, podemos verificar a presença de sociedades imaginadas na ficção ou nos mitos, sendo eles símbolos de manifestação das virtudes humanas, onde a bondade, os prazeres e a fartura se faziam regras das quais

1. Graduada em Letras (UFRRJ), Especialista em Literatura Brasileira (UERJ), Mestranda em Literatura Brasileira (UERJ). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. *This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brazil (CAPES) – Finance Code 001.*

todos poderiam experimentar, supostamente, a perfeita presença de sua atuação no meio coletivo.

Contudo, a obra de More é singular por diversos aspectos, e, sobretudo, devido ao fato de que ela aponta para uma discussão fundamental que atualiza o curso interpretativo dos discursos utópicos nas mitologias e na literatura: More é categórico ao desenvolver um texto que corrobora o princípio da autocrítica humana, não vendo os desvios morais como pertencentes unicamente ao outro, mas, sim, como possibilidade sempre à espreita do eu (LUZ, 2015). Antes da existência da obra de More, a atuação da plenitude utópica quase sempre foi delegada aos poderes externos ao homem, o que significa dizer que da representação divina superior partia, unicamente, a autorização mitológica para uma sociedade benfeitora. Só após a publicação do livro de More é que se pode pensar a utopia como emprego real daquilo que é sensível ao seu estado natural: provocação do desejo à transformação social. Em síntese, ela é a motivação que catalisa as impotências e vícios da estrutura comunitária e garante o eterno exercício da autocrítica. Esta autocrítica, longe de ser fatalista, anseia por transformação:

A imaginação utópica não é delirante, nem fantástica. Ela parte, sim, de fatores subjetivos produzidos, num primeiro momento, apenas no âmbito do indivíduo. Mas, a seguir, ela se nutre dos fatores objetivos produzidos pela tendência social da época, guia-se pelas possibilidades objetivas e reais do instante, que funcionam como elementos mediadores no processo de passagem para o diferente a existir amanhã (COELHO, 1980, p. 9).

As utopias também operam com outros aspectos que superam uma simples busca pelo estado de excelência. Segundo Chauí, as utopias são entendidas como negações do real, polivalentes, ou seja, primam pela busca de diversas projeções necessárias para uma melhor vivência em sociedade. Nesse sentido, segundo a autora, as utopias também apresentam elementos como: a busca pela justiça, pela estabilidade política e social; pelo pensamento em coletivo; pelo belo e sua proximidade com a natureza (CHAUÍ, 2008).

De forma complementar, Serra (1996) diz que a imaginação utópica também encontra ecos no indianismo, sendo esta tendência inaugurada após a publicação da obra humanista *Ensaio*, produzida no século XVI por Montaigne. Nela, o autor fala da descoberta da América, citando – à luz de uma ótica colonial – a existência de um povo

puro, inocente, oposto aos europeus. Consonante o pensamento de Serra, Coelho nos diz que:

Foi a descoberta das terras americanas entre o final do século XV e o início do XVI, que representou um papel de primeiro plano no pensamento utopista ocidental. A descrição de terras não habitadas pelo homem branco provocou a multiplicação, entre intelectuais, religiosos e povo em geral, das ideias relativas à possibilidade, afinal, do estabelecimento do paraíso terrestre. Teorias sobre a bondade natural do homem não corroído pela chamada civilização (o “bom selvagem”) e relatos fantásticos sobre lugares onde era farto o ouro ou onde jorrava a fonte da juventude, associados a verificações concretas sobre a abundância de alimentos à flor da terra (ou alusões, como no caso do Brasil, a uma terra onde “em se plantando, nela tudo dá”) davam a entender ao europeu da época que era possível o reino da felicidade neste mundo (COELHO, 1980, p. 69).

Uma parte das utopias produzidas em nosso país teve como tema o próprio indianismo. Algumas dessas utopias derivaram diretamente das tradições orais indígenas, sendo passadas de geração em geração, sobrevivendo até os dias atuais. De acordo com Coelho:

Antes já da intromissão europeia, com sua religião, os guaranis acreditavam na possibilidade de conquista de um paraíso terreno (traço indispensável para a plena caracterização da utopia). Esse paraíso surgia-lhes como uma terra sem males, situada além do grande mar, o Atlântico, ou na forma de uma Ilha da Felicidade situada no meio do oceano. Várias migrações em direção à costa foram registradas, desde o início do século XVI, efetuadas por grupos guaranis à procura de um mundo melhor; em 1820, por exemplo, tribos do sul de Mato Grosso põem-se a caminho do sol nascente em busca da terra perfeita de além-mar (COELHO, 1980, p. 77-79).

As utopias são, assim, obras reflexivas, políticas, polivalentes, que carregam em si a busca por uma sociedade mais equilibrada, ligada à natureza, e que permite que a igualdade social esteja próxima de todos os seus participantes. São assim, produções revolucionárias que procuram negar o presente, tendo como base a produção de um espaço geográfico idealizado de forma justa para aqueles que o desejam. O poeta e escritor Mário de Andrade configura-se como um desses idealizadores de utopias, pois, no nosso entendimento, o poema “Rito do irmão pequeno” pretende refletir sobre uma utopia sediada na matriz amazônica de nosso país.

Entre o movimento e as viagens

Durante todo o período de efervescência que se deu após o marco da Semana de Arte Moderna e nas décadas seguintes, o sentimento de unidade nacional, afinado ao desejo de entender o país em toda a sua extensão geográfica, para além do eixo Rio-São Paulo, provocou o engajamento turístico e cultural nos artistas modernistas.

André Botelho (2012) aponta que alguns fatos da biografia de Mário podem situar a sua formação frente a algumas preferências e o gosto pelas viagens é um exemplo para que possamos compreender como a sabedoria criativa do escritor ganhou relevo simbólico ao ser somada à poetização da corporeidade em trânsito. Foi somente após a visita que fez ao Norte do país que o escritor Mário de Andrade pôde construir, em seu exercício poético, um diálogo entre as coletas de informações nas leituras precedentes que fez em sua rica biblioteca particular e a experiência física do corpo que se dispõe ao desconhecido. Nesse sentido:

Mário de Andrade vai primeiramente ao Norte. As duas viagens que realiza como Turista Aprendiz, em 1927 e 1928-1929, são as mais demoradas e extensas de uma vida de poucas viagens. Devotadas a uma espécie de impregnação do Brasil, ambas lhe rendem diários textuais e imagéticos [...]. Na primeira, entre maio e princípio de agosto de 1927, ao lado de D. Olívia Penteado, na verdade, a responsável pela idéia, e de duas mocinhas, a sobrinha dela, Margarida Guedes Nogueira – Mag – e a filha da pintora Tarsila do Amaral, Dulce do Amaral Pinto – Dolur –, visita os Estados do Amazonas e do Pará, chega a Porto Velho, a Iquitos, no Peru, e à fronteira com a Bolívia. Vai e volta de vapor, com escalas nos portos principais; a bordo de embarcações típicas da região, navega os grandes rios, igapós e igarapés [...]. Na segunda, ao Nordeste, do final de 1928 até fevereiro no ano seguinte, anda por Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. O diário, durante a viagem à Amazônia, em 1927, dispersa-se em muitos fólhos de variado feitio (LOPEZ, 2005, p. 138-139).

Na busca por uma nova possibilidade de existência tropical, o modernista elege, como recurso temático, a Amazônia, que será simbolizada em seus textos poéticos a partir de então. Segundo Gilda de Mello e Souza (2009), “Rito do irmão pequeno” é possivelmente um dos poemas que mais buscam retratar a Amazônia brasileira em toda

a obra literária mariodeandradina. É com essa perspectiva que nos debruçamos sobre o referido poema, buscando entender se, de fato, ele apresenta em seus versos uma ode utópica idealizada sobre a região Norte do Brasil.

A utopia amazônica no poema “Rito do irmão pequeno”

Relativo a Mário de Andrade, o tema das viagens ganha ainda mais relevância quando observado o processo intelectual que sua vida literária seguiu após as excursões. Nesta perspectiva, a Amazônia ganha um novo sentido para Mário: ela não é só um recorte espacial de acesso físico, material. Segundo Gilda de Mello e Souza, em sua obra *Exercícios de Leitura*, na contramão desta visão, o modernista elege a Amazônia como ponto fundamental para o início de uma transformação no imaginário da civilização brasileira desde a produção de *Macunaíma*. Todavia, a autora salienta que a “montagem crítica de informações”, presente na rapsódia, não levou em conta as “impresões da Amazônia que, confiadas a *O turista aprendiz*, passarão a influir de modo decisivo na poesia posterior” (SOUZA, 2009, p. 124). No *Rito do irmão pequeno*, a possível transformação não inteiramente solucionada em *Macunaíma* talvez seja a resposta utópica incorporada ao *Livro azul*, onde o poeta, ao rememorar os perigos que os reflexos civilizatórios projetam no indivíduo moderno, convida seu “irmão pequeno” a abandoná-los em busca da “luminosa vaga impercível lentidão”. Vejamos trechos selecionados das dez partes em que é dividido o poema:

I

Meu irmão é tão bonito como o pássaro amarelo,
 Ele acaba de nascer do escuro da noite vasta!
 Meu irmão é tão bonito como o pássaro amarelo,
 Eu sou feito um ladrão roubado pelo roubo que leva,

[...]

Me deixem num canto apenas, que seja este canto somente,
 Suspirar pela vida que nasceria apenas do meu ser!
 Porque meu irmão pequeno é tão bonito
 como o pássaro amarelo,

E eu quisera dar pra ele o sabor do meu próprio destino
A projeção de mim, a essência numa intimidade incorruptível!...

(ANDRADE, 2013, p.453-454).

O tom das estrofes é confidencial. Nota-se, então, que tanto o sujeito lírico quanto o seu irmão são oriundos de uma mesma gênese, mas ambos se diferem quanto à natureza psíquica e encadeamento pessoal. Apesar de ter nascido no “escuro da noite vasta”, o irmão é belo, luminoso como um “pássaro amarelo”. Já o enunciador lírico é um “espírito sábio”, visto que já vivenciou as agruras de sua “alma humilhada”. A repetição de palavras pertencentes a um mesmo campo semântico, como em “ladrão”, “roubado”, “roubo”, tem intenção de reforçar a ideia de desajuste de sua figura na tentativa de silenciar o “sorriso da boca nascida”, que é ingênua e imaculada.

II

Vamos caçar cotia, irmão pequeno,
Que teremos boas horas sem razão,

[...]

Não falarei uma palavra e você estará mudo,
Enxergando na ceva a Europa trabalhar;
E o silêncio que traz a malícia do mato,
Completará o folhicho, erguendo as abusões.

E quando a fadiga enfim nos livrar da aventura,
Irmão pequeno, estaremos tão simples, tão primários.
Que os nossos pensamentos serão vastos,
Graves e naturais feito o rolar das águas.

III

Assim você preferirá visagens, o progresso
Você não terá paz, você não será indiferente,
Nem será religioso, você... oh você, irmão pequeno,
Vai atingir o telefone, os gestos dos aviões,
O norteamericano, o inglês, o arranha-céu!

(ANDRADE, 2013, p.454-455).

Nas partes II e III, o eu-lírico continua insistindo no convite para que o “irmão pequeno” se junte a ele no exercício da contemplação irrestrita “à frente das descobertas do espírito e da emoção, para o afastamento da *ceva*, onde trabalha a Europa” (LOPEZ, 1996, p. 196). O verbo no imperativo presente, por exemplo, em “*vamos caçar cotia*”, une-se aos verbos no futuro escolhidos para, além da justificativa, representar a promessa de sua oferta: “Que *teremos* boas horas sem razão”; “Irmão pequeno, *estaremos* tão simples; tão primários”; “nossos pensamentos *serão* vastos”. Na parte III, os verbos no futuro têm a função de avisar que, caso não prossiga no caminho da contemplação, o rumo do “irmão pequeno” será difícil e corrompido pelo “progresso”, pela falta de “paz”, pelo “telefone”, pelos “aviões”, pelo “norte-americano, pelo “inglês”, pelo “arranha-céu”. Os substantivos aparecem fartos e soltos, preenchem a súplica do dizer do eu-poeta na harmonia do verde em “árvores”, “laguinho”, “paus”, “musgo”, “terra”, entre outros. As pausas e os alongamentos de algumas sílabas sonoras indicam o efeito de suspensão em concordância com o tom indiferente e sereno dos versos. O sintagma “matemos a hora” aparece duas vezes e reforça o desejo de integrar-se à maleita, tema importante para a leitura do poema.

A partir da quarta parte o “rito” se faz mais presente na busca de reintegrar o homem em sua fração primordial. Mais adiante, a linguagem dionisíaca, apresentada ao longo do corpo poético, compõe uma experiência mítica que, ao manifestar os elementos simbólicos da identidade nacional – “estrela”, “umidade”, “aipim” –, reforça a percepção do estado de identificação com a representação dessas imagens. Estes símbolos estabelecem, ainda, a personificação do jogo da alteridade verificada simultaneamente através das chaves poeta-irmão / irmão-novo Brasil / poeta-Brasil. Se só após a chegada do irmão pequeno à catequese nirvânica idealizada pelo irmão maior é que se pode vislumbrar a abertura para uma nova utopia tropical, então podemos dizer que a relação efetivada no imaginário entre o “irmão pequeno” e o Brasil se materializa quando:

Trepados na castanheira
 Viveremos sossegados
 Enquanto a terra for mar;
 Pauí – Pódole virá
 Nas horas de Deus trazer
 A estrela, a umidade, o aipim (ANDRADE, 2013, p.459).

Por isso, o “irmão pequeno” é para João Luís Lafeté (1986, p. 207) “o canto lírico que soa no centro do eu, figuração da intimidade, voz incorruptível que se liberta de toda constrição do real para expandir-se sem cor – quase branca – no meio da noite vasta”. No momento seguinte, a percepção da matéria vegetal passa para a dissolução e a completa desmaterialização do ser na contemplação dos elementos. O reconhecimento “desses enormes passados” se diluem completamente nas “enchentes” e no “barranco ao pé da sombra”. Quando o eu-lírico e o irmão pequeno atingem o estado sublime da maleita, do ócio, da “complacência extraordinária”, o rito vai chegando ao fim. No ar, somente o frescor da umidade dos rios e o som das asas dos insetos embalando a ação natural.

Utopia e a nova civilização

Se o poema terminasse na parte nove, estaríamos diante de uma completa realização da máscara da intimidade, do imaginário utópico que não deixa dúvidas quanto à idealização da maleita e da Amazônia na “afirmação mito-poética do princípio do prazer”, como sugeriu Lafeté (1986, p. 216).

Contudo, a parte que encerra o poema nos coloca em xeque. Parece iniciar um outro momento, um outro caminho: o do eterno retorno. Nas palavras do próprio Mário: “Depois do exercício maravilhoso da amizade, com o n° X o poema conclui, no entanto, pessimamente, afirmando a impossibilidade, não exatamente de fraternidade, mas de identificação entre os homens” (ANDRADE, 2013, p. 39). A quebra do ritmo é perceptível. O poeta reconhece o estado de “fórmula matemática” e se retira. Ele diz: “O poema é independente de mim. E é de fato feito por um outro. Tudo se modificou: ritmo, o próprio estilo da 1ª à última quadra” (ANDRADE, 2013, p. 40).

E quando a terra for terra,
Só nós dois, e mais ninguém,
De mim nascerão os brancos,
De você, a escuridão (ANDRADE, 2013, p.459).

Na décima parte do poema, o primeiro verso expõe uma fratura com o segundo. “A enchente” rouba “os barcos do porto”. É o prenúncio do dilúvio que se aproxima, e, “enquanto a terra for mar”, o

eu-poeta e seu irmão estarão sossegados no alto das “castanheiras”. A imagem do dilúvio representa, de acordo com o estudo de Victor Knoll (1983, p. 228), uma “água abrasante que extermina todos os seres vivos”. Ainda segundo Knoll:

Após o dilúvio que anula o passado, então pode ter origem um novo mundo e um novo povo reencontrado em si mesmo, guiado por valores nascidos da própria terra. O Dilúvio Universal possibilita uma origem que no imaginário assume a fisionomia de um lugar e de um tempo paradisíacos (KNOLL, 1983, p. 222).

Nos últimos três versos, após cumpridas todas as etapas ritualísticas e dionisíacas, a voz lírica esboça uma proposta alternativa que remontará uma ideia de eterno retorno ao estado que precede todo o culto vegetal, visto que, ao final do poema, os homens separam-se uns dos outros, uma vez que agora o irmão pequeno ocupa o posto que o eu-lírico cumpria ainda nos primeiros versos quando anunciara a projeção do seu próprio destino. Nas palavras de Coelho:

A imaginação utópica não se esgota com a realização de seu objetivo. Mesmo quando este se apresenta como algo concreto, como resultado da ação utópica, há um resto que permanece para ser retomado por outra imaginação utópica do mesmo homem, do mesmo grupo social. Há sempre um excedente utópico a funcionar como mola de um novo ciclo imaginativo, há sempre algo de irrealizado que busca realizar-se numa nova projeção (COELHO, 1984, p. 12).

É chegado o momento em que as teias progressivas se findam. A intimidade e a solidão dos dois únicos seres, até então seguros em sua parcela de individualização, já nesse instante se atualizam em busca de um sentido coletivo. Na espera da vinda dessa civilização, o “irmão pequeno” já não é o mesmo indivíduo de quando nasceu. Ao desmaterializar-se, a estranheza de si (do seu *id* anterior ao rito) aponta uma nova possibilidade para a vida não experimentada. Ele pode, portanto (tal como seu irmão de “alma humilhada” o fizera), convidar aqueles que virão para esse novo cosmos, seguindo a premissa de seu nascimento no escuro da noite vasta. A figura do outro que se coloca frente a essa nova realidade é o “irmão pequeno” do poeta. Ele rompe para a experiência de vida do nascimento na mesma origem de seu par. Portanto, poeta e irmão são lados da mesma moeda, é a imagem e o seu reflexo no espelho, e, de acordo com Lafeté,

“essa é a dupla significação da imagem do *irmão pequeno*, que é o poeta e é o Brasil” (LAFETÁ, 1986, p. 209).

Buscando mais compreender do que resolver as questões poéticas que se colocam diante do texto, nossa reflexão pretende dialogar com as múltiplas camadas oferecidas pela linguagem dessa poesia. Nesse sentido, “Rito do irmão pequeno” representa a abertura no lastro estético que movimentou o pensamento do escritor por meio de uma construção de utopias, insolúvel por si só na medida em que subverte a expectativa criada pela enunciação poética alcançada pelo sujeito lírico ritualizado na condição de sua sensibilidade.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. Notas sobre utopia. *Ciência e Cultura Online*, São Paulo, v. 60, p. 7-12, 2008.
- COELHO, José Teixeira. *O que é utopia*. São Paulo: Brasiliense, 1980. (Coleção Primeiros passos).
- COELHO, José Teixeira. *O que é utopia*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros passos).
- KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo: HUCITEC: Secretaria de Estado da Cultura, 1983.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LIEBEL, Sivia. *Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática e representação*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2021.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 135-164, 2005.
- LUZ, Alexander Resende. *Uma outra filosofia: a utopia humanista de*

- Thomas More. 2015. 166 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- SERRA, Tânia Rabelo Costa. Utopia e hegemonia no indianismo. *Cerrados*, Brasília, DF, n. 5, p. 113-118, 1996.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

Poesia de habitar Brasília: notas para recordação de Cassiano Nunes e Hermenegildo Bastos

Ana Clara Magalhães de Medeiros (UFAL)¹

*não se parte.
não partimos. Aqui
não é um lugar*

HERMENEGILDO BASTOS

Introdução: geopoesia e poesia de habitar Brasília

No resumo do Simpósio Temático “Geopoesia nos tempos de pandemia: entre literaturas, crítica polifônica e *etnoflânerie*”, a que se integra este trabalho, dissemos, em escrita parceira e polifônica junto aos professores Willi Bolle (USP) e Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB), ter por objetivo colher algumas “imagens do pensamento” (BENJAMIN, 1986, p. 143) que pudessem tornar menos ásperos estes tempos de “mal-estar na cultura” e na civilização (FREUD, 2011, p. 13), ainda marcados pela pandemia da COVID-19, pela proliferação da morte e pelo distanciamento social continuado – que vai transformando nossas formas de viver, trabalhar, aprender e amar... Nesta oportunidade, quando o espaço físico cedeu (forçosamente) *lugar* aos espaços virtuais, quero focalizar a cidade, uma pequena cidade no interior do Brasil, chamada Brasília: urbe que precisou ser encontrada pelas cartografias poéticas de Cassiano Nunes e Hermenegildo Bastos.

Desde já, indico que o uso deliberado que aqui se faz da primeira pessoa do singular responde pelo caráter subjetivo e quase memorialístico deste material, posto que muito do aparato crítico balizado nesta discussão advém das lembranças desta pesquisadora, entremeadas aos contributos dos poetas de Brasília e professores da UnB com quem viveu, conversou e aprendeu... A escolha de tal tema, como dessa forma de se pensar a poesia de Brasília, está fincada em uma dupla homenagem que não podia esperar: 2021, ano em que se tecem estas palavras, comporta duas datas significativas, por seu caráter

1. Graduada em Letras-Português (UnB), Mestre e Doutora em Literatura e Práticas Sociais (UnB), é docente de Estudos Literários na UFAL.

memorialístico, mas também lutuoso. Em abril do corrente ano, Cassiano Nunes, escritor e professor de literatura nascido em Santos-SP, que chegava à Universidade de Brasília nos anos 1960, faria cem anos de vida – não tivesse falecido na primavera de 2007. Lamentavelmente, 2021 representa também o primeiro ano de Brasília, da Bahia, do Brasil e deste mundo sem Hermenegildo Bastos – poeta baiano, residente no Planalto Central desde os anos 1960, que também se tornaria docente da UnB nos anos 1990. Estas notas, que se amalgamam pelo exercício crítico e pela rememoração, portanto, visam registrar uma poesia de habitação despontada da capital do país. Poética múltipla, desde cedo alicerçada por poéticas tão distintas como a dos dois autores reunidos nesta oportunidade por força da efeméride histórica.

Cumprir destacar que estamos em presença de poetas, obras e estilos bastante diversos: Cassiano fora tributário de uma poética das coisas mais simples, ao modo de Manuel Bandeira, como temos defendido em estudos progressos (SILVA JR.; MEDEIROS, 2012). Bastos, por sua vez, erguera uma poesia absolutamente filosofante, tantas vezes hermética. Apesar da diferença de idade (o baiano era vinte e dois anos mais novo que o santista), ambos publicaram poesia, na cidade recentemente inventada, entre os anos 1960 e 1990, com ênfase para a década de 1970, que lega os dois livros analisados neste esforço: *Jornada*, de Cassiano Nunes, publicado pela primeira vez em 1972, pelo Clube de Poesia de Brasília; *O pássaro-inspeção*, de Hermenegildo Bastos, lançado pela EBRASA – Editora de Brasília, no “ano da graça de 1970” (AUGUSTO, 1970).

Afora essa vinculação *cronotópica* (BAKHTIN, 2006) entre ambos, registramos que a ponte crítica aqui traçada entre suas poesias se torna plausível por dois motivos fundamentais. Primeiramente pelo princípio da geopoesia, que atrela a palavra e a prática literária a um espaço e nos faz pensar no conceito nascente de poesia de habitação. Agrega o autor do termo geopoesia, Augusto Silva Junior (aliás, também poeta radicado em Brasília): “geopoesia – localizada e, por isso mesmo, invisível – num mapa para-além dos mapas topográficos e compendiados do cânone. Arte e geografia, na sua condição mais ampla da territorialidade, se fundem” (SILVA JR, 2021, p. 369). Por entre as topografias artísticas, outro fator emerge como primordial para a crítica comparada de Hermenegildo e Cassiano: o princípio da saudade, que, de quando em quando, arrasta-me – enquanto pesquisadora brasiliense, formada na Universidade de Brasília que

migrou para o nordeste do país – para os poetas de minha cidade natal, para os autores que estudei porque vivi.

A presente exposição tem a pretensão de conter algumas “Notas para recordação de Cassiano Nunes e Hermenegildo Bastos”. A paráfrase de “Notas para recordação do meu mestre Caeiro” (CAMPOS, 2014, p. 453-458), do lisboeta Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, é evidente. Naquelas “Notas”, ficção da ficção, o autor criado por Fernando Pessoa para habitar Lisboa, navegar pelo Oriente e se perder em Glasgow, despede-se de seu mestre, Alberto Caeiro, em tom de diálogo socrático – ensina o crítico pessoano Jerônimo Pizarro (PIZARRO, 2014). Se esta comparação crítica é mediada pelo afeto, não poderia deixar de emprestar, de Campos, excertos que marcam meu encontro antes com o professor Hermenegildo Bastos que com sua versão de poeta: “Conheci o meu mestre Caeiro em circunstâncias excepcionais – como todas as circunstâncias da vida, e sobretudo as que, não sendo nada em si mesmas, hão de vir a ser tudo nos resultados” (CAMPOS, 2014, p. 453). A geopoesia também vai-se compondo enquanto estudo sistemático dos encontros propiciados pela literatura. Nesse sentido, quando os mestres da Universidade de Brasília, Nunes e Bastos, são já ausência acumulada, dedico-me a apresentar algumas “circunstâncias excepcionais” que foram tudo na relação desses autores com Brasília, com a universidade pública da capital e com as pessoas que a povoam.

Uma das funções da geopoesia é desestabilizar o cânone literário instituído, apresentando autores desconhecidos, esquecidos ou pouco lidos/pesquisados pela crítica. segundo resumo do Simpósio Temático número 31 do Congresso Internacional da ABRALIC de 2021, é “apresentar autores esquecidos, desconhecidos e/ou pouco estudados” (BOLLE; SILVA JUNIOR; MEDEIROS, 2021). Da poesia de Brasília, mais especificamente, da poesia infiltrada na Universidade de Brasília, escolhemos apresentar, ou, melhor que isso, rememorar Cassiano Nunes e Hermenegildo Bastos. Encontraram-se na Universidade de Brasília, o primeiro como professor do segundo. Encontraram-se na jornada lírica por uma cidade recém-inventada: Bastos publicando *O pássaro-inspeção* dois anos antes do lançamento de *Jornada* por Cassiano. Encontrei-os, eu a eles, cerca de quarenta anos depois, por intermédio de outro poeta, também habitante da capital pela poesia e docente da UnB, mas já no final dos anos 2000: Augusto Rodrigues da Silva Junior, professor de literatura brasileira que eu conheci em

uma turma de graduação sobre Barroco e Arcadismo, também chamado de Augusto Niemar, autor de muitos *livros de carne por onde as ruas não têm nome* (RODRIGUES, 2010, 2011.). Quando cheguei às Letras, o poeta de Santos era já falecido. O da Bahia tornava-se renomado professor titular da UnB. Até aqui, falei muito brevemente dos indivíduos, de suas biografias, porque suas histórias se mesclam singularmente à história da poesia de Brasília. Agora, vamos aos versos.

Cassiano Nunes, o poeta que viveu de cidade

Passeando entre a realidade e a imagem dos anos 1970 de uma cidade então com dez anos de existência, esta proposta, no ano de 2021, visa entremear à leitura de alguns poemas de *O Pássaro-inspeção e Jornada*, obras já esgotadas e quase-esquecidas, a possibilidade de outra vez rever autores-fundadores disso que se pode nomear por Poesia Altiplana – para ficar com o termo-axiológico de outro poeta da mesma geração, Anderson Braga Horta (1970). Com o anseio principal de que essas notas para recordação afastem a possibilidade de esquecimento dos dois poetas que chegaram – a Brasília – e nela partiram, iniciamos a travessia com versos de despedida, aqueles expressos no “Poema do aeroporto”, de Cassiano Nunes:

Que ficou de mim nos quartos de hotel?
No verde quintal da infância?
Nas cidades estrangeiras,
testemunhas da solidão?

Ah! A indiferença ofensiva das coisas!
A desmemória natural nos homens!
O ataque ininterrupto do Tempo!

Por que não sou como os marinheiros
que bebem esquecimento?

Antes pertença
à espécie dos pássaros,
que se embriagam de amplidões,
sem que lhes amorteça
o intuito do ninho

(NUNES, 1992, p. 41).

Esse poema é um canto de partida – dos outros e de si – que ensina a ser pássaro. “O voo do pássaro/ é a sua maneira de ser solitário” ratifica o eu lírico do mesmo livro, já no intitulado “Poema de Aniversário” (NUNES, 1992, p. 59). As cidades estrangeiras, como Brasília para qualquer de seus habitantes dos anos 1960 e 1970, testemunham a solidão de um poeta transeunte, que *correu mundo*, por entre universidades em São Paulo, Estados Unidos, até “parar no Planalto Central” (NUNES, 1992, p. 86). No aniversário dos cem anos de Cassiano Nunes, a geopoésia, enquanto prática leitora, embriaga-se de amplidões por vastas geografias, contra “a desmemória natural dos homens” e “o ataque ininterrupto do Tempo”. Tempo em caixa alta, para um autor que via na *Jornada* de cada dia o motivo poético para produzir versos e se embriagar de amplidões.

Os trinta poemas compositivos de *Jornada* flanam por uma cidade nunca nominada, mas de endereço facilmente localizável: “Área que se situa/ entre o Sonho e a Solidão” (NUNES, 1992, p. 59), diz outra vez o eu poético no já indicado “Poema de Aniversário”. O poeta que viveu de solidão produziu versos tão singelos, por vezes quase pueris, que se impregnaram à capital federal e lhe fizeram cidade. Ao todo, foram três livros de poesia publicados em vida pelo escritor na incipiente capital: depois de *Jornada*, viriam *Jornada lírica* (de 1983, que reúne quase toda a sua produção em versos), *Três poemas do povo brasileiro*, de 1991, e, finalmente, *Versos íntimos*, também de 1991. As três últimas obras mencionadas se viram publicar em Brasília pela Editora Thesaurus, responsável pela Antologia poética do autor (1983; 1992), que ajudou a difundi-lo ao menos nos circuitos mais intelectualizados do Distrito Federal.

Avançando pelo Plano Piloto durante as madrugadas, o poeta se fazia pássaro noturno, mas não para inspecionar, antes para abarcar um espaço que tateava o existir:

Cassiano Nunes era um boêmio que não bebia. O notívago poeta percorria as ruas da Asa Sul pela madrugada, quando tinha delírios líricos. Da W3 ao Beirute, o poeta caminhava em uma Brasília erma onde encontrava os guindastes, que ajudavam a erguer a cidade em formação (CORREIO BRAZILIENSE, 2015).

Expressões axiomáticas para definir Cassiano, a exemplo de “boêmio que não bebia” e figura de “delírios líricos”, circulam pela tradição oral das conversas travadas da Asa Sul à Universidade de Brasília

e vão fixando este poeta na historiografia da cidade, tanto quanto em suas ruas e superquadras. Outro poema de *Jornada* adverte, em estrofe de verso único, entre parênteses: “(Mas a alma ainda está viva!)”. A poética de Cassiano sugere que, no seio de uma cidade erma e em formação, era preciso garantir vida às almas. Vida que está, neste autor, muito associada à ideia e às imagens do amor. Ainda em “Cais do Paquetá”, temos por estrofe derradeira: “pode a vida estar errada/ que o coração está certo!” (NUNES, 1992, p. 61).

Do voo do pássaro ao demasiado tudo na poesia de Hermenegildo Bastos

Se o coração está certo e se a crítica polifônica prevê a prática do pensamento criativo, retomo e adultero agora as “Notas para recordação do meu mestre Caeiro”, de Álvaro de Campos, para iniciar discussão dialógica entre o já apresentado Cassiano Nunes e o filosófico Hermenegildo Bastos. Registro que, para falar de Hermenegildo, essa aproximação não é tão imprudente quanto parece, posto que, desconfio, o autor de “Tabacaria” era um dos poetas portugueses preferidos do professor. Este dedicou ao engenheiro sensacionista alguns ensaios e estudos publicados ou pronunciados a partir dos anos 2000. Aproprio-me, então, do primeiro parágrafo da carta de Campos, já transcrito, para dizer que: “Conheci o meu mestre Hermenegildo em circunstâncias excepcionais – como todas as circunstâncias da vida, e sobretudo as que, não sendo nada em si mesmas, hão de vir a ser tudo nos resultados”. Quando Augusto Silva Junior e eu estudávamos a *Jornada lírica* de Cassiano Nunes, eu vivi a circunstância excepcional de ser aluna de Hermenegildo Bastos nas suas últimas turmas ofertadas para a graduação em Letras da UnB. Então, pedi-lhe uma entrevista, no minhocão da Universidade, em que falaríamos do poeta Cassiano, que tinha sido, nos anos 1960, professor de Hermenegildo, após a invasão da universidade pela ditadura militar e seus agentes civis.

Situado no âmbito da crítica polifônica e de uma teoria carnalizada da literatura, este trabalho convoca saberes orais e pensamentos partilhados entre textos, corredores, festas e multidões – saberes que vão se imiscuindo à minha memória, mas que têm a pretensão de se fazerem oportunos porque revisam um pouco da formação da poesia de Brasília, em seus “momentos decisivos” – para fazer ecoar

Antonio Candido, crítico da mais alta valia para o intelectual Hermenegildo Bastos.

Assim, vale registrar que, naquele ano de 2010, Hermenegildo, o professor, discorrendo oralmente sobre a escrita de Cassiano Nunes, indicou-me que a poesia feita na nova capital federal, nos anos 1960 e 1970, visava “habitar a cidade” – e naquele lampejo crítico, eu reconheci o poeta. Lembro-me daquele professor idoso, sempre de bigode, fala pausada, dizendo-me “era preciso habitar Brasília pela palavra”. Evoco, então, Álvaro de Campos, pois ele disse, antes de mim, o que define a minha recepção dessa frase pronunciada por Hermenegildo: “Esta frase, dita como se fosse um axioma da terra, seduziu-me com um abalo, que me entrou nos alicerces da alma” (CAMPOS, 2014, p. 454). Pode-se desdobrar daquela lição, aparentemente singela, o conceito de “poesia de habitação”, tão afeito à ideia de geopoética, tão importante para que as cidades, todas insustentavelmente visíveis, existam: “a cidade enquanto texto se escreve na superfície da linguagem, cujos sentidos se produzem da interpretação” (GOMES, 2008, p. 130). Na superfície do cerrado, se inscreveu Brasília; na superfície da sua poesia, ela passou a efetivamente existir.

Pelos versos *brasiliários*, vemos a cidade desejada e a sua figura, sua outra histórica, ainda não consumada:

Vereis a cidade desejada.
E em meio ao não-caminho
Que é o nosso transcurso,
A cidade dos que vão perecer.

Uma é a figura da outra.
Uma é a outra. Quase.

E nos veremos, que sabíamos:
a história é o limite.
E somos, e a revolta.

(BASTOS, 1970, p. 26).

No não-caminho, o Brasil faz seu transcurso, e, outra vez, na Asa Norte que esse poeta habitou, na Asa Sul que conviveu com Cassiano Nunes, como em qualquer município deste país hoje: as pessoas vão perecer. “A cidade desejada” (do primeiro verso) *versus* “a cidade dos que vão perecer” (quarto verso) compõem uma mesma estrofe do eu lírico dialético, feito o professor. “Uma é a figura da outra”, diz

o primeiro verso da segunda estrofe – em que ecoa, seguramente, o leitor de Erich Auerbach (1997), pensador alemão para quem personagens, obras e imagens antecipam o porvir, enquanto resgatam a acumulação histórica (também artística).

A terceira estrofe, um terceto com poucas palavras e sinais de pontuação plenos de significados, revela: “e nos veremos, que sabíamos”. Não “nós veremos”, mas sim “nos veremos”, no limite da história. História coletiva em que todos “somos” “demasiado tudo”. Essa última expressão advém do poema chamado de prefácio deste mesmo livro, em que o eu-poético conclui: “demasiado tudo./humanas coisas, seu falar/demasiado”. Como escreveu o artista Climério Ferreira, em “Poesia sobre a poesia de Hermenegildo Bastos”, em um livro raro, mas angular para a historiografia poética de Brasília (2010), sobre a escrita de Bastos:

Poesia é simetria
É o demasiado tudo

[...] A poesia está completa
Inesgotável e ferida pelo poeta

(FERREIRA, 2010, p. 55).

Cassiano Nunes e Hermenegildo Bastos são autores que legam à cidade que os acolheu (de modo hostil tantas vezes) uma poesia completa: palavra-simetria para o mais novo; palavra-canção para o autor de *Jornada*. Palavra inesgotável para ambos – que viveram de poesia, em verso, em ensaio ou em sala de aula.

O primeiro livro de poemas que Bastos publicou foi *A dança*, de 1969, o segundo, *O pássaro-inspeção*, de 1970, seguidos de *A coisa comum*, de 1976, *Palames* (1985), *Crítica do desjuízo* (1990) e *Autópsia de sombra* (1997). Seis publicações que revelam um poeta filosófico, extremamente minucioso com a forma, mas ao mesmo tempo preciosamente enxuto. Na sua poética, cada palavra plena-se de mundo. A invenção remete ao eu lírico de *Palames*: “Não sei inventar/ qualquer ficção./ Pleno-me de mundo” (BASTOS, 1985, p. 22) .

Se o pássaro, na lírica de Cassiano, era sinal de libertação, e seu voo, possibilidade de transcensão leve da solidão, na poesia de pretensão épica de Hermenegildo Bastos o mesmo ser alado aponta para o perigo, para a ameaça. Dividido em cinco partes, assim denominadas – partes – *O Pássaro-Inspeção* espraia-se por páginas para dizer

da necessidade da cidade e refutar, em contradição visível, as narrativas grandiloquentes fundadoras de estados, de nações, de Ate-
nas e Brasília:

38

cidade, necessidade
de separar-se,
o que rios e árvores
não fazem

mas o meu coração
cansado de epopéias.
(o coração dos simples,
o mais sábio?)

(BASTOS, 1970, p. 54).

Os versos, extraídos da penúltima parte do livro épico que se declara anti-épico (“meu coração/cansado de epopeias”) alude a certa necessidade – “de separar-se” – que se vincula mesmo à cidade, substantivos – necessidade e cidade – que se fundem em assonância imprevista, mas flagrada pelo artista. Rios e árvores não fazem o mesmo que a cidade: separar. Neste ponto, outra vez, emerge a discussão sobre literatura e experiência urbana, travada por Renato Cordeiro Gomes: “É a cidade interminável por onde circulam a atrocidade e a insensatez. É ela um ato de violência, imposição do poder: atemoriza. Desorienta os sentidos, com sua arquitetura sem fim” (GOMES, 2008, p. 25). A arquitetura sem fim de Brasília, tão aérea e, por isso mesmo, pouco afeita à gente que se fixara em seu território ou aos trabalhadores que da terra a ergueram, não impede que o poeta a queira – como “coisa real por dentro” (CAMPOS, 2014, p. 200). O poema seguinte, enumerado 39, dialoga com a cidade que atemoriza:

eu só te quero
porque não posso
não te querer.

e quando fôr tu
começará.
ó enraizada, ó aérea

(BASTOS, 1970, p. 54).

O eu poético, que inquire sobre o seu coração e os corações do mundo, parece preparar o leitor-viajante ou o habitante-estrangeiro para uma outra viagem, essa travessia, porque abissal, para dentro de si, enquanto exercício filosófico que partiu da experiência da urbe. É o que apreendemos das estrofes finais, do último poema desta epopeia aérea, como as invisíveis linhas da capital federal:

agora que é a viagem
 por dentro de nós,
 quem percorre a quem?
 estrangeiros em nós próprios.
 cresce o fora, o dentro míngua.
 mas com alegria oferecemo-nos.
 para o dentro-fora,
 ao abismo

(BASTOS, 1970, p. 60).

A poesia de Hermenegildo Bastos detém uma vocação filosófica, cerebral a cada palavra. Esse peso hermético, nos versos do autor baiano, era também verificado pela crítica da época, dos circuitos acadêmico e jornalístico que se formava nos anos 1970 em Brasília. Diz Eudoro Augusto, poeta e crítico nascido em Lisboa, mas formado em letras pela UnB dos anos 1960 (pré-invasão de 1968), no próprio “Ano da graça de 1970”, que *O Pássaro-Inspeção* constitui uma “Vivência de Brasília, substrato anímico de uma Bahia mítica”. O autor português, que como Cassiano Nunes teve versos seus fixados em mosaico de pedras coloridas na Asa Sul, continua:

O roteiro não é de memória, nem de apontamentos sentimentais, nem de ilustrações episódicas: assinala, na ordem assimétrica da invenção, a sua pertinência a uma paisagem mais que íntima, a um planalto mais vasto que o vivido, lugar e tempo onde o ofício poético é urgência quase física (AUGUSTO, 1970).

Diferentemente do poeta estudado por Eudoro Augusto, nosso roteiro partiu da memória e de alguns apontamentos sentimentais, que confluíram para as invenções de Hermenegildo Bastos e Cassiano Nunes no sentido de tornar uma cidade mais vasta “que o vivido”. Inscritos sob um mesmo lugar (uma capital por fazer) e no mesmo tempo (especialmente a década de 1970), ambos viveram a urgência poética: “um dos principais atos daqueles que praticam a literatura

de campo – em sua projeção teórica e prática da geopoesia” (SILVA JUNIOR, 2021, p. 377).

O significado de uma homenagem: ser vento e geopoesia

Este percurso, de muitos anos, aqui sintetizados em páginas breves e de *auto-interpretação* (para evocar outra vez Fernando Pessoa, tão lido e ensinado pelos dois poetas que me ocupei em lembrar), conflui para a convicção de que o “ofício poético foi urgência quase física” (AUGUSTO, 1970) para Hermenegildo Bastos, para Cassiano Nunes, como o é para os pensadores da geopoesia, que caminham pelas universidades públicas, pelos interiores de *brasis liminares* e pelas ruas das grandes cidades seguindo uma “ambição predileta/ ser vento e geografia” (NUNES, 1992, p. 26). Quiseram os astros, gregos, portugueses e baianos, que o primeiro ano de falecimento do poeta e professor Hermenegildo Bastos coincidissem com o centenário do autor dos brincantes versos “Se eu tivesse bicicleta, muito bicicletaria” (bastante declamados nos saraus brasilienses, se encontram também gravados no livro pioneiro de Cassiano, *Prisioneiro do Arco-Íris*, de 1962, ainda publicado em São Paulo).

Para Graciliano Ramos, um narrador da geopoesia, Hermenegildo Bastos, o pesquisador, dedicou um livro que tem por título *O significado de uma homenagem* (2010). Se emprestei, ao longo desta exposição, tantas palavras, frases e expressões, dos poetas que conferiram vida a Brasília ou que alumiarão minhas recordações, repito o movimento, para concluir este texto e a minha homenagem – que é a Cassiano Nunes, poeta radicado no Planalto Central, nascido antes mesmo da capital do país, no litoral paulista. O tom encomiástico, no entanto, vai sobretudo direcionado a Hermenegildo Bastos, cujo *kommós* lutuoso ainda se sente: ao meu professor de literatura e ao poeta brasileiro da praia do Unhão, dedico o ofício de crítica literária e estas palavras delicadamente arranjadas em prosa pelo poeta Álvaro de Campos: “Vejo-o ainda, com claridade da alma, que as lágrimas não empanam, porque a visão não é externa... Vejo-o, mestre, diante de mim, e vê-lo hei talvez eternamente como primeiro o vi” (CAMPOS, 2014, p. 453). Habitar, para Cassiano Nunes e Hermenegildo Bastos, nunca deixa de coincidir com o ofício de fazer poesia e com a necessidade de amar – plenar-se de.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- AUGUSTO, Eudoro. Texto da orelha do livro. In: BASTOS, Hermenegildo. *O pássaro-inspeção*. Brasília: Ebrasa: Editora de Brasília, 1970.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BASTOS, Hermenegildo. *O pássaro-inspeção*. Brasília: Ebrasa: Editora de Brasília, 1970.
- BASTOS, Hermenegildo. *Palames*. Brasília: Thesaurus, 1985.
- BASTOS, Hermenegildo; BRUNACCI, Maria Izabel; ALMEIDA FILHO, Leonardo. *Catálogo de benefícios: o significado de uma homenagem*. Brasília: Hinterlândia Editorial, 2010.
- BENJAMIN, W. Imagens do pensamento; experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação: Willi Bolle. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa *et al.* São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986. p. 182-198.
- CAMPOS, Álvaro de. Notas para recordação do meu mestre Caeiro. In: CAMPOS, Álvaro de. *Álvaro de Campos: obra completa*. Jerônimo Pizarro e Antonio Cardiello (ed.). Lisboa: Tinta-da-China, 2014. p. 451-488.
- CORREIO BRAZILIENSE. *Relembre os passos do poeta Cassiano Nunes*. 5 set. 2015. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/09/05/interna_diversao_arte,497374/poeta-cassiano-nunes-faz-analise-sobre-sua-obra-e-o-pais.shtml. Acesso em: 28 out. 2021.
- FERREIRA, Climério. *Da poética candanga*. Poesia sobre poesia. Brasília: Casa das Musas, 2010.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- HORTA, Anderson Braga. *Altiplano e outros poemas*. Brasília: Editora de Brasília, 1970.
- NUNES, Cassiano. *Jornada lírica: antologia poética*. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 1992.

- PIZARRO, Jerónimo; CARDIELLO, Antonio. Apresentação. In: CAMPOS, Álvaro de. *Álvaro de Campos: obra completa*. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello (ed.). Lisboa: Tinta-da-China, 2014. p. 9-27.
- RODRIGUES, Augusto. *Onde as ruas não têm nome*. Brasília: Thesaurus, 2010.
- RODRIGUES, Augusto. *Do livro de carne* (brasílias invisíveis). Brasília: Thesaurus, 2011.
- SILVA JUNIOR; Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Ana Clara. Leveza e heterotopia em Cassiano Nunes: o fazer poético das coisas mais simples. *Revista Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, Brasília*, v. 21, n. 34, p. 273-300, 2012. Disponível em: <http://ojs.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8219/6217>. Acesso em: 31 out 2021.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Geopoesia da boa morte: a flâneuse Cora Coralina pelas ruas da tanatografias. *Revista Leitura*, Maceió, n. 68, p. 368-378, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/11268/8404>. Acesso em: 10 out. 2021.

Três definições de utopia: mapas, questões e critérios

André Carvalho (PPGI/UFSC, DELEM/UFPR)¹

Este trabalho define e discute três campos distintos dos estudos da utopia: a utopia como *gênero literário*, a utopia *filosófico-hermenêutica* e a utopia *político-econômica* aplicada principal, mas não exclusivamente, a obras ficcionais e teóricas escritas em inglês. Nossa intenção não é fomentar o isolamento disciplinar, mas, ao contrário, por meio de definições atentas às peculiaridades de cada campo, identificar possíveis pontos de intercâmbio entre eles. Trata-se de um trabalho preliminar que pretende servir de base a estudos mais especializados, concentrados em obras/autores/projetos. Nesta fase, esta pesquisa ainda depende exclusivamente de referências e estruturas teóricas de outros críticos, particularmente a tripartição da área, pressuposta no texto “Science Fiction and Utopia: A Historico-Philosophical Overview” de Carl Freedman (2001). Nossa originalidade, ao comentar o esquema metodológico implícito no texto de Freedman e de outros autores, consistirá em proporcionar um mapa atualizado de obras que mereceriam estudo mais dedicado em cada uma das três definições com que trabalharemos e explicitar critérios para o juízo dessas obras em relação à ideia de utopia. De forma simplificada, gostaríamos que este texto auxiliasse a busca por referências teóricas ao fornecer indicações de obras que merecem estudo mais aprofundado no Brasil e que servisse como um estímulo para pesquisadores refletirem sobre as perguntas que propõem a seus objetos.

De início, há uma definição de utopia que será imediatamente ignorada, posto que etimologicamente óbvia e frequentemente discutida sempre que se fala no assunto. Tal definição compreende utopia como “não lugar” (SARGENT, 1994, p. 5), o que foi estendido ao campo político, por meio da crítica amplamente discutida (PADEN, 2002) de Marx e Engels (ENGELS, 1984; MARX; ENGELS, 2010) ao socialismo utópico. Não se pode dizer que as observações de Marx e Engels sejam simples, mas a divulgada ideia de que a utopia desperdiça tempo e energia aplicados a assuntos políticos urgentes (PADEN, 2002,

1. Tem mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (USP) e doutorado em Letras (UNESP-Rio Preto). Atualmente, realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Inglês (UFSC) e é professor substituto na UFPR.

p. 70) permanece o significado lato da palavra, quando dizemos, por exemplo, que tal ideia é “uma utopia”.

Freedman (2001), como mencionado, foi o responsável por cunhar os termos que definem as três perspectivas adotadas aqui, utopia como *gênero literário*, *filosófico-hermenêutica* e *político-econômica*. Assim, devemos comentar brevemente a respeito do texto em que esses termos ocorrem e da perspectiva geral do autor. O foco do ensaio não é delimitar e definir de forma equilibrada cada um dos termos; seu argumento central defende que a ficção científica a partir de Wells atualiza e potencializa o restrito gênero do romance utópico, e que o resultado deve ser compreendido em relação aos outros modos de pensar a utopia, particularmente o modo *filosófico-hermenêutico*, representado de forma significativa por Ernst Bloch. Para Freedman, a ficção científica moderna compartilha da capacidade crítica da filosofia, além de ser orientada ao futuro, ou à transformação do presente, articulando o *novum*, o elemento que simultaneamente causa o estranhamento do presente e antecipa o potencial do porvir. Assim, já contamos com critérios que, se levados a sério, nos ajudariam a julgar nossos próprios objetos de pesquisa na área. Em primeiro lugar, se não houver crítica ao presente, não existe utopia. Em seguida, se não houver uma predisposição a imaginar outro futuro, o alvo também não nos interessa. Por último, se não causar estranhamento, significa que não existe na obra o essencial da utopia, e esse estranhamento deve necessariamente tocar a totalidade.

Um exemplo bastante conhecido na obra de Ursula Le Guin dá conta de ilustrar simultaneamente os critérios de estranhamento/totalidade, que podem ser de mais difícil apreensão do que os anteriores. Esse exemplo é nosso, e não de Freedman. No conjunto de obras denominado *Hainish Cycle*, que inclui contos e romances, como *The Dispossessed* (2009), sabemos sobre a invenção, o uso e as consequências do uso de um dispositivo chamado *ansible*, que permite a comunicação em tempo real independentemente da distância entre dois interlocutores. O dispositivo modifica inteiramente as práticas de toda a federação intergaláctica imaginada por Le Guin, já que estabelece a possibilidade concreta do controle e da normalização de práticas e costumes por todo o universo. Imediatamente pensamos sobre a ampliação dos meios de comunicação de massa a partir de meados da década de 1950 e, particularmente, na expansão do imperialismo militar e cultural estadunidense, que se acelera justamente na época

em que Le Guin começava a escrever as histórias do *Hainish Cycle*. É a possibilidade de veiculação de mensagens massivas em tempo real que de fato modifica inteiramente a percepção de toda a população terrestre, agora verdadeiramente “global”. O dispositivo ficcional chama a atenção para essa nova forma de controle, não só como vigilância, mas como exemplo de prática veiculada a partir de um Norte “civilizador”. Ele simultaneamente nos faz estranhar esse fato que se embrenhou nas práticas vitais ao longo do século XX, e possibilita a visão de como isso modifica a totalidade do planeta.

Esses são os critérios que retiramos do texto de Freedman e agora podemos utilizar sua conceitualização tripartite para, como afirmamos, contribuir na geração de um mapa de campos e obras passíveis de estudo mais aprofundado, além de identificar critérios e perguntas de análise.

Utopia como gênero literário

A definição de utopia como gênero literário possivelmente é a mais conhecida dentre os leitores deste trabalho, apresentado em um congresso na área das Letras. Por isso, não ambicionamos elaborar uma relação extensiva de obras e subclassificações, nem oferecer definições precisas que levem em conta as nuances do gênero. Aqui compreendemos a utopia simplesmente como um exercício da imaginação realizado em caráter ensaístico e/ou ficcional. Em obras mais recentes, de literatura, cinema ou televisão, após a consolidação do gênero da ficção científica no final do século XIX, é fácil tomar os objetos como textos criativos e sem vínculo com propostas utópicas reais, mas nem sempre foi assim. *A república*, de Platão, por exemplo, apenas tardiamente começou a figurar nas listas de obras utópicas ao lado de romances como *The Island*, de Aldous Huxley. Da mesma forma, *Looking Backward: 2000–1887*, de Edward Bellamy e *News from Nowhere*, de William Morris, apesar de ficcionais, são informados por lutas socialistas e as informam.

Como caráter metodológico, sugerimos distinguir entre: (a) utopias antigas, ou anteriores a Bellamy; (b) utopias do século XIX após Bellamy e (c) utopias após Wells e a consolidação da ficção científica.

Utopias até o século XIX são mais raras. Lyman Tower Sargent, em um dos levantamentos mais abrangentes a respeito do gênero

em inglês, identifica 8 utopias no século XVI, cerca de 30 no século XVII e o mesmo número no século XVIII, salientando que as desse século são menos conhecidas (1976, p. 276–277)². A título de exemplo, entrariam aqui desde *A república* e *La ciudad del sol* (1606) de Campanella, até as utopias inglesas de More (*Utopia*, 1516), Bacon (*New Atlantis*, 1627) e Neville (*The Isle of Pines*, 1668), bem como a sátira de Swift (*Gulliver's Travels*, 1726). Também colocaríamos nesta categoria a maioria das utopias anteriores a *Looking Backward*, já que, ainda segundo Sargent (1976, p. 279), o mesmo número de obras foi publicado no intervalo de 1801 a 1887 e no intervalo entre 1888 e 1895: cerca de 160. Isso expressa a expansão pela qual o gênero passou ao final do século XIX após a publicação de Bellamy.

As utopias que surgiram imediatamente após *Looking Backward* merecem destaque pela influência literária e social que exerceram, e ainda por fazerem parte de um diálogo intertextual ativo com o romance de Bellamy. É devido a esse contexto e ao caráter específico com que funcionam de suporte a um projeto de crítica social do liberalismo ao final do século XIX, principalmente da crítica dos monopólios estadunidenses e da ampliação da sensação de desigualdade social – por exemplo, *Caesar's Column* de Ignatius Donnelly – que merecem uma categoria própria. Tanto o texto de Sargent citado acima quanto o capítulo clássico de Granville Hicks, “Edward Bellamy and the Utopists” (1935), servem de guia para obtermos nomes de obras e autores.

Por último, acatando a premissa de Freedman de que Wells transforma o romance de utopia com *The Time Machine*, passamos a compreender as utopias literárias como parte de um subgênero da ficção científica, com grande variedade de estilos ao longo de todo o século XX, além da incorporação de diferentes meios, como o rádio, o cinema e, posteriormente, a televisão. De certa forma, o caráter utópico propriamente dito se enfraquece ao separar-se de uma visão de mundo totalmente ancorada em propostas filosóficas e/ou político-econômicas, tornando mais raras obras abertamente visionárias no estilo de Platão, Campanella e More. Assim, teóricos passam a necessitar de mais rótulos para compreender as obras em relação ao núcleo utópico, como *distopia*, *utopia crítica*, *anti-utopia*, *anti-anti-utopia*,

2. Mais recentemente, o estudo *Utopias of the British Enlightenment* de Gregory Claeys (1994) analisa justamente o século XVIII.

distopia crítica etc. (CLAEYS, 2017; MILNER, 2012; MOYLAN, 2000, 2014; SARGENT, 1994; WILLIAMS, 2010).

Como afirmamos, nosso interesse neste trabalho é oferecer novidades de investigação, propor critérios e levantar questionamentos a respeito de possíveis armadilhas na formulação de hipóteses. Tudo isso é viável a partir da perspectiva da utopia como gênero literário. A vasta quantidade de obras publicadas originalmente em língua inglesa está subrepresentada nas pesquisas brasileiras: há sempre novos trabalhos a respeito de poucas obras, como *1984* de Orwell, e os romances mais recentes de Margaret Atwood, por exemplo, mas pouco material a respeito de obras anteriores ao século XIX – o artigo de Sargent (1976), citado acima, menciona 400 obras anteriores a Wells. Onde encontrar leitores críticos dessas obras e do período no Brasil? Por si só, isso já justificaria maior investigação na área.

Por fim, muito do material teórico oferece riscos ao pesquisador desavisado quando se torna mera produção taxonômica, ou seja, trabalhos que pretendem classificar conjuntos de obras de acordo com suas características intrínsecas ou situá-los em épocas ou períodos. Quase todos os trabalhos citados sobre a utopia, a distopia, ou a utopia crítica discutem e propõe rótulos que supostamente ajudam a compreender as obras, mas devemos questionar até que ponto isso se torna um jogo arbitrário sem valor explicativo – um ponto defendido há décadas por Darko Suvin (1977). Sugerimos que os critérios discutidos acima ainda devem prevalecer: capacidade crítica, imaginação e capacidade de lidar com a totalidade. Além disso, oferecemos uma pergunta fundamental para cada um desses critérios: onde ficam os horizontes de cada obra em relação a essas questões? Até que ponto fatores históricos, de classe e de gênero/raça, além de fatores inconscientes, influenciam na capacidade de um romance ser radicalmente utópico em suas proposições? Possivelmente, o marco teórico da área, que busca situar os limites da capacidade de representação das utopias, seus pontos cegos e lacunas, seja o conhecido estudo de Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future* (2005), que transcende a análise meramente literária de obras de ficção científica e que pode ser compreendido como uma ponte para a compreensão de nossa segunda definição: a utopia filosófico-hermenêutica.

Utopia filosófico-hermenêutica

Um dos preceitos fundamentais de Jameson, seguindo Bloch (1989, 2000, 2005), é distinguir o gênero utópico (2005, p. 14) – que vimos na seção anterior – do impulso utópico, e este do programa utópico (JAMESON, 2009, p. 415) – que veremos em seguida. Isso é vital para que se abra o campo da identificação do impulso utópico não apenas na literatura e nas obras pretensamente artísticas, mas em todas as manifestações socioculturais. Henri Lefebvre foi ainda mais radical, identificando o impulso utópico na vida cotidiana (LEFEBVRE, 2014). Assim, libera-se uma interminável fonte de objetos que se tornam, pelo prisma da utopia, material válido de estudo. Neste sentido, a utopia é marcada como categoria interpretativa, segundo a premissa de que é possível decifrar o impulso utópico no cotidiano, na cultura de massa, em moras e atitudes. Também é uma proposta de *refuncionalizar* (o *umfunktionieren* brechtiano) a arte burguesa, lendo-a à contrapelo, além dos limites ideológicos dos autores e de suas épocas, para enxergar a carga utópica em potencial que supostamente contém.

Desde os trabalhos dos teóricos associados à Escola de Frankfurt, isso significa levar a sério a cultura de massa, a “baixa” cultura menosprezada pelos círculos intelectuais profissionais. Muito desse trabalho já foi incorporado pela academia (MACCABE, 1986) quando se trata de rádio, cinema, televisão, revistas e propaganda, além da ficção “genérica”, como a ficção científica e o melodrama. Contudo, essa perspectiva exige o esforço constante em identificar novos objetos válidos. Imediatamente, pensamos em dois campos que talvez não sejam mais tão distintos quanto em meados do século XX: cultura de massa/mídia e cotidiano. Aqui, defendemos uma pesquisa da utopia que seja capaz de estranhar a onipresença dos meios de comunicação e das formas de sociabilidade mediadas pela tecnologia, particularmente as que divergem das práticas solidificadas do cinema e da televisão. Imediatamente, pensamos em formas cada vez mais engajadas de participação, como a ficção de fãs (*fanfic*), os jogos eletrônicos, os *reality shows* e as plataformas de produção e veiculação amadora de vídeo, como o YouTube. Um trabalho notável que finalmente leva a sério a produção cinematográfica para o YouTube foi a discussão de Andrade, Gomes e Guimarães (2020) na revista *Cinética*, e mais trabalhos desse tipo são necessários. Como mencionamos, é

difícil definir os limites entre conteúdo produzido para mídias e prática cotidiana de vida, especialmente nas plataformas de compartilhamento de fotos, vídeos e vídeos temporários (stories) que são automaticamente apagados após um dia, como Instagram e Tik-Tok. Ao nos determos nesse novíssimo tipo de sociabilidade, seríamos obrigados a identificar e examinar o impulso utópico presente nas redes sociais como um todo, nas plataformas de discussão e engajamento social e, principalmente, nas promessas que elas oferecem à vida pessoal e profissional. Tais plataformas operam uma reorganização total – por meio da captura de dados de interação e sua transformação em mercadoria para publicidade, por exemplo – da vida amorosa (Tinder, Grindr) e da vida profissional (Uber) dos usuários.

Uma abordagem possível segue sendo a que se iniciou com os autores da Escola de Frankfurt e que se estendeu aos domínios dos Estudos Culturais, consideradas as diferenças particulares entre cada autor: não se trata tanto de desmascaramento ideológico, de leitura interpretativa de acordo com um padrão ideal de alta cultura, mas da identificação de como os meios interagem, respondem, (con)formam desejos e necessidades. Em que medida, por exemplo, a ficção de fãs e os jogos eletrônicos remetem ao desejo de PARTICIPAR de fato da criação simbólica, eliminando a distinção entre artistas e espectadores (JENKINS, 2006a, 2006b)? Em que medida os *reality shows* transmitem o *savoir-vivre* e o *savoir-faire* que se perde em termos de proletarianização de afetos e de trabalhos (ANDREJEVIC, 2004)? Em que medida o sonho do “autor como produtor” (BENJAMIN, 2017) permanece vivo no YouTube (STIEGLER, 2009)?

Nada disso impede uma leitura crítica. Pelo contrário, é necessário cada vez mais manter os cuidados que marcaram parte da produção de autores como Adorno e Benjamin, e que muitas vezes desaparecem conforme a Teoria Crítica dá lugar aos Estudos Culturais, particularmente na academia anglófona. Em primeiro lugar, há sempre o risco de ênfase demasiada na figura do intérprete, na leitura sofisticada que ultrapassa o potencial de fato do objeto em questão. Também existe o risco de se superestimar os objetos, ou idealizando a força do que se costumava chamar de superestrutura, ou confundindo desejo com avaliação. Pensamos especificamente nas leituras “progressistas” de obras da cultura de massa que buscam (e invariavelmente encontram) os elementos utópicos em toda e qualquer manifestação, sem levar em conta os campos de força e os fatores de infraestrutura

que informam os limites e a extensão de determinada relação com os objetos (WILLIAMS, 2005). O descolamento entre uma noção restrita da utopia e suas dimensões filosófico-hermenêutica e político-econômica – em palavras mais duras, a ignorância premeditada ou ingênua da esfera crítica, da produção e da luta de classes – permite facilmente que a interpretação ganhe asas, tornando a obra crítica uma nova instância da utopia em seu pior sentido: desejo irrealizável e, por vezes, conivente com a lógica do capital.

Utopia político-econômica

No campo das Letras e dos Estudos Culturais, o sentido de utopia mais negligenciado é aquele que ambiciona mudanças concretas nas esferas política e econômica. Projetos de transformação total da sociedade que só podem ser realizados por meio de articulações de força e planejamento estratégico. O domínio aqui seria dos economistas e cientistas políticos, não dos especialistas naquilo que o marxismo vulgar chama de superestrutura. Contudo, é mais uma vez Fredric Jameson que aponta o caminho. Em 2014, quase dez anos após a publicação de *Archaeologies of the Future*, o crítico estadunidense apresenta uma comunicação em Nova York intitulada “An American Utopia” em que delinea, hesitantemente entre “programa” e “visão”, uma utopia político-econômica. Mais tarde, o ensaio acompanhado de respostas de outros críticos foi reunido em *An American Utopia* (2016). Aqui já temos outro critério válido: se a utopia não for híbrida, não nos interessa. Mais importante do que seu conteúdo, o ensaio de Jameson reconecta o campo intelectual em que circula com o terceiro sentido de utopia. Ele reacende a ambição de visualizar, planejar e discutir mudanças totais. Em outras palavras, busca fugir à aparente falta de alternativas do “realismo capitalista” (FISHER, 2009). A intervenção de Jameson se assemelha às utopias do final do século XIX, de Bellamy e Morris, pois trata de imaginar novamente um redesenho completo da sociedade. Ele passa, portanto, pelo critério da totalidade, e isso é simultaneamente sua força e sua fraqueza. Também é isso que o deixa aberto a críticas.

Como não temos espaço para discutir o ensaio com profundidade – a própria edição impressa, com respostas de Slavoj Žižek, Jodi Dean, Kathi Weeks, entre outros, se encarrega dos comentários e reações

iniciais –, aproveitamos para sinalizar intervenções semelhantes. Nossa meta é chamar atenção para a conexão entre as utopias literárias e interpretativas, e as visões que pretendem indicar caminhos possíveis de transformação, pois é preciso que estudiosos da utopia, seja lá quais forem seus objetos de investigação, percebam que muitos dos modelos que inspiraram escritores e artistas, e a própria forma de se imaginar os horizontes da utopia, estão muitas vezes ancorados em experimentos políticos e sociais. Conhecer tais modelos pode, inclusive, ajudar a compreender a literatura mais fantasiosa.

Inicialmente, é fundamental retornar aos estudos dos primeiros socialistas utópicos do século XIX, Owen, Saint-Simon, Cabet e Fourier. Depois, ainda precisamos de estudos sobre os utópicos futuristas e modernistas, particularmente aqueles relacionados à experiência comunista na União Soviética e na China. Aqui, a obra de Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe* (2000) é fundamental, além da possível via que seria aberta com o escrutínio de autores de ficção científica soviética, como Zamiátin, os irmãos Strugatsky, Platonov, Bogdanov e Čapek, que podem (ou não) encontrar ecos na ficção científica chinesa contemporânea, particularmente em autores proeminentes como Cixin Liu.

Interessa-nos descobrir se hoje, após quatro décadas de neoliberalismo “sem alternativas” – e cinco décadas após maio de 1968 – ainda é possível imaginar um novo mundo e como andam as propostas de fato.

Possivelmente a tendência mais forte do impulso utópico aplicado hoje tenha a ver com a tecnologia, especificamente com a interação entre tecnologia e comunicação após a ascensão da Internet. Isso significa tanto o surgimento de autores empolgados com o potencial utópico das redes de comunicação, quanto o ceticismo que segue a frustração. Como este tem sido o foco de nossos estudos, é aqui que indicamos a maior parte da bibliografia. No início da Internet, entre os anos 1990 e 2000, a empolgação girava em torno do que poderíamos chamar de “ideologia *Wired*” (BERARDI, 2011, p. 40) dos “otimistas digitais” (HEMONDHALGH, 2019) ou “utopistas digitais” (TURNER, 2006), manifestada pela revista homônima coordenada por Kevin Kelly (2002, 2008) e por autores como Michael Benedikt (1991) e Darin Barney (2000). Trata-se de uma corrente profundamente influenciada (e influenciadora) pelos avanços tecno-científicos das empresas do Vale do Silício que se mistura com diversas correntes: da

autoajuda empresarial (GATES, 1996, 1999), passando por uma visão teoricamente complexa (e otimista) a respeito das “redes” e da “informação” (BENIGER, 1989; CASTELLS, 2000; LOJKINE, 1995), baseada inclusive em teóricos ligados à Escola de Frankfurt (FROMM, 1968) e aos pós-estruturalistas franceses (LÉVY, 1999, 2000), além de um viés “hippie” de contracultura (TURNER, 2006) que se manifesta como “hacker” (WARK, 2008), “ciborgue” e “pós humano” (HARAWAY, 1991) ou “maker” (ANDERSON, 2012) e “criativo” (HOWKINS, 2001). Mais contemporaneamente, todas essas visões um tanto empolgadas têm sido revistas e criticadas conforme descortina-se sua propensão a apaziguar conflitos do neoliberalismo digital ainda mais furioso, que se apropria dos impulsos digitalizados em plataformas controladas por monopólios, tanto no campo do trabalho informacional quanto no trabalho delegado a consumidores produtores de conteúdo (ANDREJEVIC, 2013; ANTUNES; BRAGA, 2009; CARR, 2015; CURRAN; FENTON; FREEDMAN, 2012; DEAN, 2002; DJICK, 2013; HESMONDHALGH, 2019; MOROZOV, 2011, 2018, 2019; SRNICEK, 2016; TERRANOVA, 2004; THOMPSON; ZIZEK, 2013).

Ao lado da discussão tecno-informacional, cresce a preocupação com o aquecimento global, e as propostas utópicas têm de lidar cada vez mais com um planejamento sustentável das reservas energéticas e biológicas do planeta. Desde 1975 isso está na pauta da ficção científica, com romances-tratados como *Ecotopia*, de Ernest Callenbach – precursor da “climate fiction” ou “cli-fi”, embora o ativismo desde então seja mais pautado pela reação do que por propostas que de fato desafiem a totalidade da lógica do capital.

Uma das questões fundamentais de todas as utopias sempre foi o planejamento: a capacidade de calcular e distribuir a rede de oferta e demanda, além do equilíbrio das necessidades e dos recursos finitos planetários. Propostas interessantes têm surgido com enfoque na questão do planejamento, a maioria discutida de forma brilhante pelo argentino Martín Arboleda (2021). O grande mérito de seu livro é discutir iniciativas em diversos âmbitos, contemporâneas e históricas, que tentam planejar um mundo alternativo. Em seu sintético livro, o autor discute as condições técnicas, político-institucionais, escalares e epistêmicas que condicionam as propostas em micro e macro escala para o problema do planejamento, dando particular atenção a problemas que geralmente fogem até mesmo à imaginação utópica ficcional, como a questão do conflito em uma sociedade

planejada e os pressupostos que deveriam ser abandonados gradualmente, como o crescimento infinito. Em outras palavras, a obra oferece outro critério para nossa avaliação: assim como o ensaio de Jameson, *Arboleda lida com os tabus do pensamento político positivo e da imaginação utópica ingênua*, que têm dificuldades em imaginar um futuro não totalmente harmônico.

Outra questão sempre foi a propriedade privada, um conceito questionado pela noção de Comum tal como desenvolvida por Dardot e Laval (2018) em seu livro mais recente. No entanto, embora a obra apresente um “manifesto” do comum, acaba se configurando mais como um estudo histórico da noção de comum nas esferas econômica, política e jurídica, do que uma visão/programa tal qual a de Jameson. Ainda assim, ela manifesta explicitamente o desejo de passar à prática.

Outros programas, com ambições mais ou menos totalizantes entrariam aqui, como a busca por outras epistemologias nos povos nativos como guias de uma utopia (DANOWSKI; CASTRO, 2016), a centralização do problema de hierarquização racial e de gênero, propostas de planejamento urbano (HARVEY, 2013), novas visões espirituais e teológicas, além, é claro, das palavras condenadas: socialismo e comunismo, revitalizadas como poder popular (VERGARA, 2020). Tudo isso pode e deve ser encarado como utopias político-econômicas, programas/visões que, inclusive, geram suas próprias ficções, como o romance *New York 2140*, de Kim Stanley Robinson (2017), híbrido de cli-fi, distopia, romance apocalíptico e, finalmente, utopia.

Considerações finais

Conforme mencionamos, a intenção deste trabalho não é esgotar cada uma das definições com contornos bem definidos nem elaborar uma lista extensiva de obras de referências, mas indicar avenidas de investigação possível para que o universo dos pesquisadores da utopia se expanda para além de uma pequena lista de obras consagradas e, principalmente, para além dos limites do literário. Cada uma das três dimensões exploradas deve ser compreendida em relação às demais. As utopias literárias muitas vezes nascem da proximidade ou do cerramento de possibilidades utópicas práticas, da empolgação ou da frustração com a experiência revolucionária, como

atestam as primeiras obras modernas do gênero, de Bellamy e Morris, respectivamente. Além disso, elas inevitavelmente estranham o mundo, oferecem uma perspectiva crítica que permite ressignificar o presente, questionando o horizonte de nossas aspirações e de nossas necessidades. O realismo capitalista se impõe muitas vezes não como frustração, mas como opções “raqúiticas”, para usar um termo adorniano (ADORNO; GEHLEN, 1988, p. 191), como se “os próprios sonhos tivessem assumido um caráter peculiar de sobriedade, o espírito do positivismo e, além disso, de tédio” e se tornado “muito modestos, muito restritos” (BLOCH; ADORNO, 1989, p. 1), e as utopias servem de programa/visão que deveriam nos impulsionar em direção ao futuro. Sem a exigência de critérios totalizantes, de mapas que relacionem ficção, crítica e política, não é possível compreender as utopias em nenhuma dessas três esferas.

Referências

- ADORNO, Theodor. W.; GEHLEN, Arnold. ¿Es la sociología una ciencia del hombre? Una controversia radiofónica entre Theodor W. Adorno y Arnold Gehlen. In: HARICH, W. (ed.). *Crítica de la impaciencia revolucionaria*. Barcelona: Critica, 1988, p. 177–194.
- ANDERSON, Chris. *Makers: the new industrial revolution*. New York: Crown Business, 2012.
- ANDRADE, Álvaro.; GOMES, Juliano.; GUIMARÃES, Victor. Cinemas da rede, no meio do redemoinho: da mão à rua, da rua à mão (1). *Cinética: cinema e crítica*, [s. l.], 7 dez. 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/cinemas-da-rede-1/>. Acesso em: 11 Out. 2021.
- ANDREJEVIC, Mark. *Reality TV: the work of being watched*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2004.
- ANDREJEVIC, Mark. Estranged free labor. In: SCHOLZ, T. (ed.). *Digital labor: the internet as playground and factory*. London: Routledge, 2013, p. 149–164.
- ANTUNES, Ricardo.; BRAGA, Ruy. (Ed.). *Infoproletários: degradação real do trabalho virtual*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- ARBOLEDA, Martín. *Gobernar la utopía: sobre la planificación y el poder popular*. Buenos Aires: Cajanegra, 2021.

- BARNEY, Darin. *Prometheus wired: the hope for democracy in the age of network technology*. Vancouver: UBC Press, 2000.
- BENEDIKT, Michael. (Ed.). *Cyberspace: first steps*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- BENIGER, James. R. *The control revolution: technological and economic origins of the information society*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 79–106.
- BERARDI, Franco. *After the future*. Trad. de Ariana Bove et al. Chico: AK Press, 2011.
- BLOCH, Ernst. *The utopian function of art and literature: selected essays*. Trad. de Jack Zipes e Frank Mecklenburg. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- BLOCH, Ernst. *The spirit of utopia*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Trad. de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. v. 1.
- BLOCH, Ernst; ADORNO, Theodor. W. Something's Missing: a discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the contradictions of utopian longing. In: BLOCH, E. *The utopian function of art and literature: selected essays*. Trad. de Jack Zipes e Frank Mecklenburg. Cambridge: The MIT Press, 1989, p. 1-17.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- CARR, Nicholas. *The glass cage: how our computers are changing us*. New York: W. W. Norton & Company, 2015.
- CASTELLS, Manuel. *The rise of the network society*. Oxford: Blackwell, 2000.
- CLAEYS, Gregory. *Utopias of the British Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history. a study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- CURRAN, James; FENTON, Natalie; FREEDMAN, Des. *Misunderstanding the internet*. London: Routledge, 2012.
- DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *The ends of the world*. London: Polity Press, 2016.

- DARDOT, Pierre.; LAVAL, Christian. *Comum: ensaios sobre a revolução no século XXI*. Trad. de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2018.
- DEAN, Jodi. *Publicity's secret: how technoculture capitalizes on democracy*. Ithaca: Cornell University Press, 2002.
- DJICK, José van. *The culture of connectivity: a critical history of social media*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- ENGELS, Friederich. *Do socialismo utópico ao científico*. São Paulo: Global, 1984.
- FISHER, Mark. *Capitalist realism: is there no alternative?* Winchester: Zero Books, 2009.
- FREEDMAN, Carl. Science fiction and utopia: a historico-philosophical overview. In: PARRINDER, P. (ed.). *Learning from other worlds: estrangement, cognition, and the politics of science fiction and utopia*. Durham: Duke University Press, 2001. p. 72–97.
- FROMM, Erich. *The revolution of hope: toward a humanized technology*. New York: Harper & Row, 1968.
- GATES, Bill. *The road ahead*. New York: Penguin, 1996.
- GATES, Bill. *Business at the speed of thought: using a digital nervous system*. New York: Warner Books, 1999.
- HARAWAY, Donna. J. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. London: Routledge, 1991.
- HARVEY, David. *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*. London: Verso, 2013.
- HESMONDHALGH, David. How the claims of digital optimists were contradicted by the rise of digital culture. In: HESMONDHALGH, D. *The cultural industries*. 4. ed. London: SAGE, 2019. p. 261–292.
- HICKS, Granville. Edward Bellamy and the utopists. In: HESMONDHALGH, D. *The great tradition: an interpretation of American literature since the Civil War*. New York: Biblio and Tannen, 1935. p. 139–142.
- HOWKINS, John. *The creative economy: how people make money from ideas*. New York: Penguin, 2001.
- JAMESON, Frederic. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. London: Verso, 2005.
- JAMESON, Frederic. Utopia as replication. In: JAMESON, F. *Valences of the dialectic*. London: Verso, 2009. p. 410–434.
- JAMESON, Frederic. *An American utopia*. London: Verso, 2016.

- JENKINS, Henry. *Fans, bloggers and gamers: essays on participatory culture*. New York: New York University Press, 2006a.
- JENKINS, Henry. *Participatory culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006b.
- KELLY, Kevin. God is the machine. *Wired*, [s. l.], v. 10, n. 1.2, 2002.
- KELLY, Kevin. *Out of control: the new biology of machines, social systems, and the economic world*. [S. l.]: Edição do autor, 2008.
- LE GUIN, Ursula. K. (1974) *The dispossessed: an ambiguous utopia*. New York: Harper Collins, 2009.
- LEFEBVRE, Henri. *Critique of everyday life*. London: Verso, 2014.
- LÉVY, Pierre. *Collective intelligence: mankind's emerging world in cyberspace*. New York: Perseus Book, 1999.
- LÉVY, Pierre. *Filosofia world: o mercado, o ciberespaço, a consciência*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- LOJKINE, Jean. *A revolução informacional*. São Paulo: Cortez, 1995.
- MACCABE, Colin. (ed.). *High theory/low culture*. Manchester: Manchester University Press, 1986.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Trad. de Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MILNER, Andrew. J. *Locating science fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2012.
- MOROZOV, Evgeny. *Big tech: a ascensão dos dados e a morte da política*. Trad. de Claudio Marcondes. São Paulo: Ubu, 2018.
- MOROZOV, Evgeny. Digital socialism? The calculation debate in the age of big data. *New Left Review*, [s. l.], v. 116/117, p. 33–67, 2019.
- MOROZOV, Evgeny. *The net delusion: the dark side of internet freedom*. New York: Public Affairs, 2011.
- MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Westport: Westview Press, 2000.
- MOYLAN, Tom. *Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination*. Bern: Peter Lang, 2014.
- PADEN, Roger. Marx's critique of the utopian socialists. *Utopian Studies*, [s. l.], p. 67–91, 2002.
- ROBINSON, Kim Stanley. *New York 2140*. London: Orbit, 2017.
- SARGENT, Lyman Tower. Themes in utopian fiction in English before Wells. *Science Fiction Studies*, Greencastle, IN, v. 3, n. 3, p. 275–282, 1976.
- SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. *Utopian Studies*, University Park, v. 5, n. 1, p. 1–37, 1994.

- SRNICEK, Nick. *Platform capitalism*. London: Polity Press, 2016.
- STIEGLER, Bernard. The carnival of the new screen: from hegemony to isonomy. In: VONDERAU, Patrick; SNICKERS, Pelle (Ed.). *The YouTube reader*. Stockholm: National Library of Sweden, 2009. p. 40–59.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1977.
- TERRANOVA, Tiziana. *Network culture: politics for the information age*. London: Pluto Press, 2004.
- THOMPSON, Peter; ZIZEK, Slavoj (Ed.). *The privatization of hope: Ernst Bloch and the future of utopia*. Durham: Duke University Press, 2013.
- TURNER, Fred. *From counterculture to cyberculture: Stewart Brand, the whole Earth network, and the rise of digital utopianism*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- VERGARA, Camila. Populism as plebeian politics: inequality, domination, and popular empowerment. *Journal of Political Philosophy*, [s. l.], v. 28, n. 2, p. 222–246, 2020.
- WARK, McKenzie. M. *A hacker manifesto*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. Base and superstructure in marxist cultural theory. In: WILLIAMS, R. *Culture and materialism*. London: Verso, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *Tenses of imagination: Raymond Williams on science fiction, utopia and dystopia*. Bern: Peter Lang, 2010.

Tudo é da Geopoesia do Mundo: etnoflâneries cerradeiras por goyazes e braxílias em tempos de pandemia

Augusto Rodrigues da Silva Junior (Póslit/UnB)¹

Começar pela geopoesia talvez não seja luta vã. Afinal lutamos, todos os dias, quando “vem rompeno” a manhã:

Jauaretêtoque
(para o Jaguadarte, do Haroldo de Campos)

Era um lusco-lume: as melequentas trôvas
rodamiravam e giroreviam nos matintos
todos lá mimisicais os borocochouvas
e os momoraros urrasilvavam distintos

Guri coragem com o Jauaretêtoque
dentes que mordem, garras cagarram
tome tento co beija-jujuba de bodosque
fica esperto com o frumoso badersneiro!

Sacou casmães sua espada vorpau
buscou o cujo manquesome dhomundo
restou assubiado na tumtuméia arvorral
rotou tupiludo vavavasto sonhamundo

e, no devão pensamental, amagmado,
o Jauaretêtoque, mula-colhos-de-fogo,
ia rompeno erraumavezano no cerrado
fazendo borbulhas dedesopilar o estombo

catinodé catinodé, vau-vão dalmaria
vavapt-vuvuvupt vorpau mortescrivante
besta desfeita, carregando a cabeçafeita
pique-pegou descendo galonfante!

“e você derrotou o Jauaretêtoque
dá cá um abraço meu guriluzidia
Ó dia freniemararavilhoso! ihu! iêiê!
se-ráráráriu nalegre aletria.”

1. Professor Associado de Literatura Brasileira da UnB. Coordenador da Cátedra Agostinho da Silva (UnB). Doutor em Literatura pela UFF. Pós-doutoramento USP (2021) e UMinho (2015).

Era um lusco-lume: as melequentas trôvas
 rodamiavam e giroreviam nos matintos
 todos lá mimisicais os borochouves
 e os momo raros urrasilvavam distintos.

(NIEMAR, 2018, p.27).

A Terra e a terra, a escrita e a voz: tudo é matéria de geopoesia.

A crítica polifônica, instigada por um novo período de mal-estar na civilização e na cultura, propôs novas formas de apresentação do sentimento do mundo e da modernidade diante de uma pandemia. Em escala global, a geopoesia, a tanatografia, o cinema literário e a teoria do desassossego enformam vertentes para esse nosso milênio.

O exemplo tradutivo acima, arquitetado por Lewis Carrol e traduzido por Niemar, ecoa vozes de Cora Coralina e Guimarães Rosa, Manoel de Barros e Haroldo de Campos – que transluziu o poema intitulado Jabberwocky por Jaguadarte. A geotradução niemarina optou pela nomenclatura tupi-rosiana de (Meu Tio) Jauretê. Figura e fulgura na abertura desse pequeno tratado de geopoesia para abolir – não por acaso – uma discussão que atravessa toda a nossa literatura: o regional e o universal, o sertanejo e o urbano. A geopoesia, no fundo, é apátrida. Se ela se revela no cerrado, seu habitat (natural) é a Terra:

A música de morar

Uma casa de morar rio é casa de morar peixe,
 é casa de morar noite é casa de morar estrela.
 Uma casa de morar gente é casa de morar corpo.
 Corpo é casa de morar mundo, mundo é casa de estrada e mar.
 Uma casa de morar laranja é de morar pássaro,
 E o vôo é a casa de morar pássaro,
 E o vôo é a casa de morar pássaro e noite é casa de dormir.

[...]

A casa de Chaplin é uma rua
 E a casa de Chaplin é um chapéu,
 A casa da liberdade é a Terra,
 E a casa do tirano é a floresta.
 A casa do corpo é também a roupa
 e a casa do palhaço é o circo
 e a casa do fardado é a caserna

e a casa do povo é a rua.
 E a casa do homem? Ah, é a Terra
 (GARCIA, 1972, p. 31).

Guia e pilar, ecológico e musical, revolucionário e antitotalitarista: assim se define a obra de José Godoy Garcia nesse exemplo metonímico. Assim se constitui a geopoesia: musical, revolucionária, ecopensante e antitotalitarista. Cabe ao geopoeta traduzir tudo isso, da natureza da palavra, em geopoesia. Percorramos passagens e flâneries todos os dias e que tudo possa ser escrito. Se o vírus todos os dias nos dá lições de partir, a etnografia nos dá lições de vida e escritaria, por isso reexistimos (por isso existo). Nesses caminhos, nossa proposta investiga a literatura de campo centroestina entre vozes de goyazes (goiases), braxílias (brasílias) e brasis liminares nos enfronteiramentos. A geopoesia nasce do encontro de topografias. Geo é a terra, é a seiva, é pau, é pedra no meio caminho. Poesia, aliada à Terra, enraizama-se em tropos e grafias. Topus e escritarias que podem ser reconhecidas em vozes e corpos, mapas e viagens. Sua fonte brota, também, das palavras colhidas entre magmas e niemares – paragens sem mar. Escritarias de um mundo próprio, narradas em outro linguajar. Vocalidades que se desdobram literariamente no símbolo do infinito, num ponto imaginário que liga Goiás, Tocantins, Minas Gerais e Bahia. E no estado de Goiás, que é parte do centro, parte do oeste, que se abriu (em quadradinho para receber o DF) e que se dividiu ao meio para deixar que parte dele tornasse Tocantins e Norte. Nesse encontro de terras e linhas, enraizamentos e enfronteiramentos reside o marco zero de niemar (SILVA JUNIOR, 2018, p. 55).

Aquele que atua na crítica polifônica propõe, sempre, essa renovação diante de mudanças tão drásticas na humanidade – ainda imensuráveis – perpetradas, por exemplo, pela COVID-19. Nossa casa de morar, a Terra, está e esteve ameaçada nesse início de milênio e os nossos Simpósios Temáticos – excetuando o de geopoesia – não fizeram menção à situação pandêmica. Dois congressos, centenas de propostas, milhares de professores e pesquisadores e apenas uma menção à pandemia. Ao mesmo tempo, as taxas muito altas para participação na Associação Brasileira de Literatura Comparada indicam – salvo engano – uma fetichização da prática dos estudos literários no Brasil. Balzac, na sua Comédia humana, chamou a atenção

para os números que circulavam na sua Paris tão camponesa: valeria a pena trazer, por exemplo, os balanços de reabilitação financeira de Monsieur César Birotteau – no romance *História da grandeza e da decadência de César Birotteau* (BALZAC, 1956). Valeria a pena fazer o mesmo no exercício de crítica literária comparando o auxílio emergencial, o preço médio da cesta básica e o valor do salário-mínimo aos valores que foram cobrados pela Associação desde o golpe de 31 de agosto de 2016. Entre os números, seguem as letras, alheias e alienadas, diante de pandemias, desgovernos e fomes. Provavelmente a resposta da crítica se dará no tempo das obras que tratam diretamente do vírus e de condições viróticas.

Mas cabe a nós questionar se isso tem mesmo efetuado e efetivado papel transformador ou se continuamos importando ideias – de outro lugar – para macaquear e fetichizar nossas escritas. Nesse esteio, outro papel da geopoiesia é justamente denunciar a existência do “preconceito literário”. Renovar as perspectivas do cânone e da história da literatura, buscando e apresentando autores esquecidos, desconhecidos e/ou pouco estudados. No Brasil, a movimentação político-social também nos desafia: entre a literatura e o literário temos a fome; entre a crítica e o inacabamento, o desemprego; entre a etnografia e a etnoflânerie, o baixíssimo orçamento para ciências: humanas, sociais, letras e pedagogias. Diante disso, buscamos novas formas de fazer crítica, fazer ensaio, fazer arte, para o nosso milênio. Em processo de responsabilidade, formulamos críticas inacabadas que movem e demovem um painel de brasis liminares e que evocam sempre a palavra do outro. Mas, muitos cientistas da palavra vêm comungando poemas e canções, prosas e dramas, relatos e arquivos que de tão longe vêm vindo – e que para um futuro incerto se direcionam.

A geopoiesia, em diálogo com a tanatografia, surge como uma forte articuladora de um pensamento de reflorestamento do humano. Há uma necessidade arvoreal e fluvial de nos reinventarmos nas práticas sociais e nas práticas de crítica literária. Se a teoria do desassossego trabalha e denuncia os regimes colonizadores e totalitários ao longo da história, se o cinema literário busca formas de entender nosso tempo – em que boa parte da civilização têm máquinas de filmar e de comunicar e cada vez mais o ensino exige uma pedagogia da autonomia digital; desse encontro entre tanatografia e geopoiesia é tempo de pensar tantas mortes coletivas e o impacto que isso trouxe

para a cultura e, conseqüentemente, para o literário e para a crítica literária comparatista.

Nos rastros e vozes “dos que de tão longe vêm vindo”, apossados de uma “distância apropriada em um ângulo favorável” (BENJAMIN, 1986, p. 197), a geopoesia engaja-se em festejos e folias. Ela comunga seres e cantorias, capta vozes e discursos para enfrentar o que chamamos de “preconceito literário”. Renovando o cânone para evocar autores esquecidos. Territorialidades que permitem exprimir tensões no interior, literal, de nossa história literária. Se, por um lado, a hegemonia histórica do litoral, do Sudeste e do Sul predominaram, por outro, buscamos as expressões de um emaranhado de existências humanas compostas ao longo de migrações. Migrações de vozes, de corpos, de genes. Metamorfoses geradas no próprio caminho, na própria multiplicidade – nunca egocentradas. A teoria da geopoesia movimenta-se em cartografias que se aproximam da geocrítica, ecocrítica, geopoética, geopolítica da comparação, estudos da performance, geolinguística, dentre outras ferramentas para pensar espaço e território, cidade e niemares, sertões e veredas. Um geopoeta busca sempre o espaço poético da imagem: “O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos” (BACHELARD, 1996, p. 13). Na geopoética, por exemplo, de Euclides da Cunha, estudada por Ronaldo de Melo e Souza (2009, p. 129), observador e narrador se fundem para tornar a terra “personagem privilegiada na representação literária e o consórcio da ciência e da arte como procedimento poético da composição”. A teoria de uma poesia demigrante dialoga, também, com a “geocrítica” de Bertrand Westphal (2017, p. 177): “O texto antecipa o lugar, na medida em que parece, por vezes, adiantar-se à sua descoberta. [...] O lugar é então um texto que é um lugar, ou talvez seja o texto que é um lugar que é um texto”.

A teoria da geopoesia alvorece como uma grande cartografia de poéticas e estéticas de brasis liminares. Territorialidades, vocalidades e corporalidades dos sertões, das amazônias, dos cerrados, das caatingas, dos pantanais e dos pampas compõem as vozes de uma polifonia responsiva e responsável em um país de dimensões continentais. Temos buscado constituir e ampliar as literaturas de campo, distantes do mar, reveladoras de brasis liminares: sertanejo, caipira, indígena, quilombola, centroestino, “do mato”, “da floresta”, de “orla”.

Desse Brasil que tem fome, e que não é feliz, feliz, mas que não abre mão da palavra viva; tão sem ser (Austregésilo), o trânsito, pela terceira margem do rio no curso humano, altera modos de percepção: construções da história convidam para a ruptura com o cotidiano. Nesse plano inacabado, o pensador da geopoesia trabalha como crítico e historiógrafo, interpretando os dramas, campos e metáforas (TURNER, 2008) cerradeiras, transformando tudo em imagens dialógicas – no sentido preconizado por Bakhtin (2003). Na língua padrão, o nome do habitante do cerrado é definido sempre como “cerratense”. Mas, na Comunidade Quilombola Kalunga há um tipo específico de gado que é definido como “boi cerradeiro”. Daí a possibilidade de utilização do termo popular em escala metafórica e territorial. Transitar, pois por essa palavra viva é integrar-se aos movimentos das práticas volitivas e autonomia da voz. A relação do teórico aproxima-se do artista criativo. O etnoflâneur espelha-se, nesse caso, no flâneur: o objetivo, a lente que objetiva, o olhar e as escutas sensíveis são sempre moventes. A geopoesia percebe a Terra em condição de travessia:

A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época” (BOLLE, 1994, p. 43).

Na base do processo de enfrontamento (empoderamento pelo espaço limiar, pela territorialidade), o geopoeta – em suas variantes de etnoflâneur, flâneur urbano, flâneur sertanejo, flâneur de orla, dentre outros – combina aproximação e distanciamento, empatia e diferença, entranhas e entre-lugares. Pela liminaridade, proporcionada pela busca da palavra e de fisiognomias, o acesso ao saber arcaico, ao mágico, à fronteira entre consciência e inconsciência traduz a materialidade de uma época atrelada à realidade de uma localidade – Goiás-Brasília. Dinamizando os modos de representação das culturas populares e popularizadas, bem como os modos menos canonizados da expressão cultural a geopoesia tornou-se um crono-topo de problematização do cânone internacional e nacional, de certa hegemonia cultural e intelectual do “Sul” brasileiro, além de se lançar como arena, sobretudo, para reflexão e difusão de poéticas sistematicamente silenciadas: literaturas do interior, de comunidades quilombolas,

de resistências indígenas, de ambientes rurais ou de pequenas cidades, invisíveis cidades (SILVA JUNIOR, 2003).

Assim, reescrevemos histórias (e por que não – rosianamente – estórias). Um exemplo dessa recontação: há versões que contam a trajetória fundacional do Distrito Federal – única capital nacional fundada por brasileiros – sem mencionar as marchas para o Centro-oeste, sem mencionar a escravidão no estado de Goiás que se abriu em céu e chão para traçarem um quadradinho capital e, ainda, sem mencionar os povos indígenas que moravam no altiplano. Contadas oralmente, experimentadas performaticamente, continuadas por leitores e autores de brasis liminares as palavras revelam justamente essa versão dos vencedores: pioneiros (políticos, ricos, gestores e investidores) e candangos (força de trabalho migrada do Nordeste). Mas não há um termo para os habitantes que já estavam no cerrado. Buscamos, então, em exercícios de crítica atrelados às práticas sociais, fomentar um ambiente pensamental festivo e pensativo para enformar uma imensa etnocartografia de territórios literários e territorialidades sempre reveladoras de etnoflâneurs e andarilhos, navegantes e ambulantes, flâneurs sertanejos e flanêuses revolucionárias (Santa Dica e Cora Coralina, por exemplo), foliões e mascarados:

Grande cerrado: travessia

o cavalo laranja
galopa dentro da noite veloz
saúda velhos sanchos e lúcios típicos do cerrado
o cavalo laranja procura a reza
venhanós o reino das cavalhadas
o cavalo laranja galopada
galopa galopa no sono da moça
e saúda velhos kalunga e mascarados do cerrado
o cavalo laranja
ao pé do mastro anuncia
aos homens de bom coração:
– coresma coresma coresma.

(RODRIGUES, 2010, p. 75).

O literário, com suas vozes, autores, leitores, críticos e pensadores, andarilhos e etnoflâneurs, recusam a palavra autoritária e o discurso monológico. A geopoésia deambula por grandes sertões, imensos vãos, longínquas veredas. Enfim, movimenta pesquisas e

inquietações que abordem manifestações da literatura oral e escrita no campo da poesia, da prosa, do teatro, da performance, do cinema literário, da literatura de viagens, da cyberflânerie de vocalidades várias. Nos tempos de pandemia, em processo de responsabilidade, formulamos crítica in progress que quer mover a geopoesia de pontos.com.br. Constituindo e ampliando as literaturas de campo, distantes do mar, reveladoras de brasis sertanejo, caipira, indígena, quilombola, centroestino, “do mato”, “da floresta”, da palavra viva fazemos ecoar compreensão de Willi Bolle, expressa em grandesertão.br, de que a obra-prima de Guimarães Rosa significa “romance de formação do Brasil” (BOLLE, 2004). Nossos palcos são “grandes sertões” (cerrado, caatinga, pampa, pantanais, amazônias...), veredas, varedas, vãos, vales e espaços vitais de formação dos interiores. Assim, investigar a literatura despontada nesse Cerrado tem sido esforço conjunto de pesquisadores do Terceiro Milênio. Pensadores que escutam as vozes populares, experimentam performances culturais e analisam poemas, canções e rastros das artes do centro, do oeste e norte brasileiros.

Nossos passos também estabelecem correspondências com viajantes lusitanos e de outras paragens: ibéricos, holandeses, alemães, jesuítas, judeus, aventureiros que respondem à travessia colonial dos tempos de formação da América e os deslocamentos e migrações que levaram à ascensão de uma brasilidade desde Machado de Assis a Lima Barreto, passando por Euclides da Cunha e Mário de Andrade. Atravessando e contando sobre os ermos e gerais, do litoral ao espaço-longe-do-mar os viajantes, cientistas, etnógrafos muito contribuíram para o conhecimento e estabelecimento de uma ciência do literário em solo tupiniquim. Há muitas ideias circulando na contemporaneidade que se aproximam da geopoesia: a geotítica, a geopoética, o decolonialismo, a ecocrítica, a ecolinguística, dentre outras. Também, movimentos e fazeres artísticos que alargam as fronteiras do desassossego: centroeste-norte-nordestinas, amefricanas, amazonidafricanos, brasolusitanas, brasilafricanas, amerindígenas, americanas, para-além dos centroestino, cerradeiros, cerratenses. Em tempos de pandemia, o geocídio, o ecocídio e o genocídio também fazem parte de uma discussão acalorada que neste trabalho entendemos fazer parte da alçada da geopoesia.

Chegamos, nesse percurso, a um conceito de Nietzsche, revelado em Humano, demasiado humano (2000), que opera em consonância

com a noção benjaminiana de flâneur – o andarilho. Dialogando com sua própria sombra, o andarilho se ocupa não de horizontes ou metas, mas de caminhos e passagens. Nas idas e vindas de errante, figura como personagem da literatura de campo. Por veredas que se bifurcam, também agregamos elementos de Bakhtin, pensador dos discursos, da cultura carnavalizada, e Flusser, teórico da comunicação e filósofo do diabo. Italo Calvino fala de processos de enumeração para atribuir peso ou leveza ao discurso. Buscando uma leveza sustentável, listamos um conjunto de seres que passaram pela geopoiesia – mesmo que a palavra ainda não tivesse sido criada. Os estudos de cultura popular aqui desenvolvidos estabelecem diálogos com investigadores brasileiros, tais como Darcy Ribeiro, Carlos Rodrigues Brandão, Hermilo Borba Filho, Vicente Cecim, Paulo Bezerra, dentre outros que nos conduzem na consecução de uma teoria carnavalizada da literatura. A crítica polifônica arranja-se com fazedores do cotidiano, como os goianos/brasiliários Cora Coralina, José Godoy Garcia, Anderson Braga Horta e Cassiano Nunes; prosadores das gentes e tropas migrantes – sempre ameaçadas –, a exemplo de Hugo de Carvalho Ramos, Graciliano Ramos, José J. Veiga, Bernardo Élis, Dalcídio Jurandir, Milton Hatoum, Vicente Cecim, dentre tantos. Do movimento oscilatório que se configura uma capacidade que o literário apresenta. O universalizado, a partir de pequenos índices da cultura, que aparece prodigiosamente no arranjo dos diversos recursos literários e artísticos (TURCHI, 2003, p. 95).

A literatura de campo e a geopoiesia surgem no contexto do centro-periférico de um país de dimensões continentais. Agora trabalhamos por seus desdobramentos em tempos de diálogos remotos e de experiências virais e fúnebres. Um mapa de brasis liminares, distantes do mar, revela que as literaturas e culturas brasileiras continuam em formação. Embora o palco do interior tenha sido muito percorrido (econômica, política, etnográfica e intelectualmente), ainda há muito por dizer das paragens centroestinas e nortenses do Brasil. Numa grande etn-cartografia a geopoiesia deverá acrescentar uma vereda ao painel pensamental: via processo de teoria em progresso, uma espécie de autoconsciência do inacabamento da crítica e cada centelha fará parte de uma polifônica constelação analítica. Somos colecionadores (no sentido benjaminiano) para que enformam uma grande enciclopédia da geopoiesia. O próprio deslocamento para o encontro, na comunhão das visões da história, constitui a literatura

de campo. Dos diversos modos de representar surge a proposta de reescrever essa história – contada oralmente, experimentada performaticamente, continuada pelos leitores. Traçando etnoflâneries de campo, nos movimentos de enfronteiramento, nas migrações das vocalidades, veredas polifônicas emergem como caminhos da cultura popular. Nesse sentido, investigar as vertentes despontadas nos cerrados e sertões, bem como nos banzeiros e vazantes, nos permitirá perscrutar vozes e corpos individuais e coletivos das mais diversas manifestações. No âmbito da responsabilidade, pretendemos experimentar a geopoesia em performances culturais e analisar os modos de fazer da literatura de campo, em poemas e canções, prosas e dramas, relatos e textos desde o período colonial que nos levam, ainda, a seguir os rastros e as vozes dos que de tão longe, há tanto, vêm dizendo. Agregamos, assim, um pensamento da pluralidade e do inacabamento que acionam entendimentos de culturas em trânsito, em transes, contra abordagens monológicas (BAKHTIN, 2008). O destino do geopoeta, como ensina o poema Bicicleta, é ser vento e geografia: “Se eu tivesse uma bicicleta,/ muito bicicletaria!/ Iria à ilha de Creta/ e às matas da cafraria./ Antes da idade provecta/ muitas terras correria./ Minha ambição predileta/ é ser vento e geografia!” (NUNES, 1992, p. 28). Com a sensação de liberdade trazida pela primeira estrofe do geopoema de Cassiano Nunes, percorremos esse mapa de uma teoria da geopoesia. A liberdade e a leveza co-incidentes nas andanças-palavras do geopoeta santista-brasiliário revelam as ambições desses exercícios de escrita. Além de cantores e versistas populares, narrativas quilombolas e indígenas, centroestinas e norte-nordestinas apagadas pela histografia, cujas obras perpetuam-se nas entoações de festejos.

A imagem de Piano cavando a terra com as próprias mãos também se torna metáfora fulcral para a abertura de uma escrita que vai da fisionomia para a geopoesia. No texto de Bernardo Élis (1995), o personagem – tão humano, tão goiano – é obrigado a trabalhar com as mãos diretamente no solo. Cava e lavra com o corpo porque não tem enxada e pela necessidade de sobreviver ao jugo de donos de terras. Nesse percurso de revelações, a escultora Conceição dos Bugres (CONCEIÇÃO..., 1979), que dá o título-base desse micro-ensaio, afirmava que “tudo é da natureza do mundo” e esculpia seus seres colhidos e revelados na natureza. Com as mãos, feito a enxada de Supriano, este texto se escreve enquanto traduz longa caminhada. Eis a

marca principal do etnoflâneur (viramundo): com as referidas mãos, escavar a terra para escrever, na busca através do mundo esculpir e preservar a natureza.

Uma vez que a geopoesia é uma “teoria em progresso” evocada em práticas etnográficas e poéticas, revelamos que tudo é da geopoesia do mundo: ensinamentos de niemar (que significa sem mar), “casa de morar”, rio de banhar e chão de “ir rompeno” (para fazer referência a versos de outro geopoeta cerradeiro: José Godoy Garcia). Trata-se de uma teoria coletiva, bússola pensamental que suleia caminhos e direções. Ponteiro que nasce no Centro-oeste do país e que se põe no Norte e Nordeste brasileiros. Há um longo percurso para a super-habitação da porção central do Brasil e, conseqüentemente, para a destruição do Bioma Cerrado. Foram séculos de uma cultura litorânea que, aos poucos, foi adentrando as terras de dentro (silva; silvae). Os habitantes anteriores, bem como a própria vegetação do Cerrado dão (deram) uma impressão de vazio – que foi (e é) utilizada ainda hoje para a grilagem de terras e massacres (diásporas) de povos (etnias).

Neste pequeno ensaio movimentamos as ideias de research, me-search, dese-search. A primeira conjuga a leitura de obras publicadas e uma escrita reflexiva sobre elas. Agrega a etnografia e destaca a importância do ato de escrever, de filmar, de criar nesse nosso milênio. A segunda invoca uma espécie de biobibliografia (RABELO, 2021), percorrendo momento pontual da vida do poeta e seu percurso enquanto consolidação de autor. Movimentando aquilo que é possível recolher do autor criador e sua força criadora e, ao mesmo tempo, seu processo genético e autoconsciente do fazer arte-pela-palavra. No terceiro movimento há várias leituras se cruzando nesse encontro entre heterônimos, pesquisadores, professores e discentes: é sempre um movimento inacabado – cientes de que ninguém disse, ainda, a última palavra. Tomar empréstimo de outras línguas para dizer: search, no sentido do francês arcaico de cercher (procurar); e mais: circare, do latim tardio circum, no sentido de passar de um lugar a outro, de um tema a outro, de um heterônimo a outro permite explicar que a crítica polifônica é sempre criativa: nunca importando ideias fora do lugar e as aplicando num objeto. Pelo contrário, o crítico da polifonia – por extensão, da geopoesia – sempre acrescenta ideias, termos, novas teorias.

A discussão em torno da peste e das epidemias movimenta nossa atenção, pois se trata de tema recorrente às literaturas renascentistas,

ulteriores e ainda subordinadas aos efeitos da peste negra que assolou a Europa no século XIV, mas também marcou outros períodos, tais como a dizimação de povos ameríndios por doenças trazidas da Europa. As epidemias foram temas centrais para algumas literaturas da Idade Média e do Renascimento, pensando com Rabelais, mas também em algumas literaturas do oitocentos (Defoe) e novecentistas, como as de Machado. As publicações de José Saramago com suas situações limítrofes e viróticas foram edificadas a fim de se gerar novos conhecimentos do mundo e da sociedade.

Presentamos, assim, paradigmas de renovação diante de transformações radicais na humanidade e no planeta (perpetradas pela pandemia da COVID-19). A exploração desenfreada da terra e as movimentações político-sociais ameaçadoras exigem nova postura da reflexão literária. O tempo da crítica pela crítica, do livro pelo livro, já passou: por isso caminhamos e escrevemos na pandemia. Caminhando e etnografando e lutando com palavras todo dia, o engajamento do indivíduo nas suas atividades coletivas, numa complexa dialética de responsividade e liberdade, responsabilidade e inércia (cotidiana) no arranjo de papéis sociais e categorias do humano são transformadas em escrita: etnoflâneries de quem volta para contar e escrever. Se o indivíduo é segmentado nessa bio-grafia que pode materializar-se em escrita ou oralidade, cyberflânerie e excesso de exposição imagética, captação digital de imagens (que ainda chamamos de fotografia) – hoje todo mundo é cineasta: mas as traduções são coletivas porque elas se exibem em bolhas cinêmico-imagéticas. Os poemas, para desfecho desse ensaio, foram publicados por Lia Testa e Wagner Merije e movimentam justamente esse percurso traçado em nosso Simpósio: pensar a geopoiesia nos tempos de pandemia para aproximar literatura, crítico e etnoflânerie:

Amor no tempo do vírus

amor em tempos de quarentena
 viver sempre foi um dilema...
 mas tudo vale a pena se a alma é plena
 privados do encontro, do ver-te,
 de uma sessão de cinema...
 onde sabedoria em tempos de quarentena?
 painéis do meu quarto!
 cuidado, meu bem, há um vírus na esquina

mas ele não (não) venceu.
na canção amiga, no vídeo improvisado
no boteco da página virtual
quero cometer um pecado digitado
comunicar é preciso,
viver impreciso, e agora:
– que habitat nos será natural?

(NIEMAR; GODARD, 2021, p. 40).

Viver para fazer poesia. Tirar das coisas as palavras que emanam das coisas. Olhar o mundo apenas para ser palavrado. Anotar a lápis na sensação alfabetizadora da leitura de mundo. Escrever com a caneta Bic no papel de pão para fazer letra e canção. Usar o pincel para a escrita no desafio de estabelecer uma análise literária. Se toda crítica é autobiográfica, que biografia revela-se numa escrita de muitos? Fazer poesia é sempre uma metabiografia? Quais estéticas podem residir numa grande poética? No projeto a poética está sempre presente? Cada livro é um arquivo que estabelece um esquecimento: publicar para livrar-se:

mas é preciso ter força e reexistir
no isolamento, um novo mundo vai surgir
menos capital, mais sentimento do mundo
um admirado mundo novo
de novo há de existir
me deixa abraçar você quando eu sair daqui?
e se a vida não cabe no poema
a vida cabe na abertura, e vai abrir...
amanhã é e será um a seguir cenas
um sustentável mundo novo
de novo há de reexistir
me deixa amar você quando eu sair daqui
amor, amar em tempos de vírus
viver em tempos de quarentena:
– escrever um poema, outro poema, 40 poemas...

(NIEMAR; GODARD, 2021, p. 41).

Relembrar, pois a lembrança desdobra-se para atualizar o que foi sentido e para que o sentido também rememore, e se demorar na memória, essa “casa de morar” chamada pensamento, é escrita contínua. Todo dia o risco. Todos os dias buscar sabedoria. No risco de cada dia sentar para escrever e escrever poesia. Na letra, eterna

infância, torta como as árvores do cerrado, como as pernas de Garincha, como as pernas de Chaplin a sua poética é gauche. Poesia-anja torta na vida. Letra para grafar o que pode ter sentido e que nunca terá. O que pode ser sentido e sempre terá. E o que sempre sentido, sempre terá sido: se-há, todos os sentidos hão-de habitar niemar:

meu bem que que você tem...
 amor, em tempos de pandemia
 te faço um verso, te doo poesia
 nesse êxodo invertido do mundo
 todo dia é um fim do mundo
 de tanta, de todos, saudade docê
 aqui dentro, de mim, da caverna
 no começo, ou fim, de uma era
 compadeço, assim, de cegueira
 filosofia hodierna da quarentena
 filosofia passada da quaresma
 vivo numa filosofia da epidemia
 lost in translation, me acho in revolução
 todo dia rotação, me perco dimaginação:
 – e quero tanto teu ser em canção

(NIEMAR; MAIA, 2021, p. 42).

Niemar é feito de muitos heterônimos. Heterônimos que assinam juntos. Não importa o lugar, a heteronímia no seu encontro com a geopoesia é sempre um trânsito. Não importa o caminho, os heterônimos e heterônimas sempre buscam, sempre levam, sempre encontram uns aos outros em algum lugar: essa casa de escrever é a poesia.

Especificamente, o desafio deste trabalho, em que o pulso da palavra jorra, é articular os diálogos entre a crítica literária, a recepção dos heterônimos T. S. Berlim e da heterônima Iryna Maia em uma escrita a oito mãos. Isso se fundamenta na presença da poesia viva do poeta, que deixou de ser Rodrigues e passou a ser Niemar, na mudança da heteronímia para a heteronímia (sem acento, aos moldes da filosofia, sociologia, etnologia) há um coletivo a recircare: seres que andam à procura da poesia:

e o mundo não será de ninguém
 e o mundo não será de ninguém
 será de todo mundo, posso sentir
 sem posse, podemos, ser também

ninguém vai para o claustro
 nem morrerá de epidemia
 e todo mundo vai ter ciência
 e todas as ciências são (de) humanas
 viemos do pó, ao húmus seguiremos
 é tanta cegueira que não (nos) vemos
 e a maior ciência, por humana, é a poesia,
 e tanta gente vai entrar pra história
 porque o amor venceu o medo,
 e a poesia, humilde, fará sua estória

(NIEMAR; BERLIM, 2021, p. 43).

Referências

- BACHELARD, Gaston. A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 2008.
- BALZAC, Honoré de. História da grandeza e da decadência de César Birotteau. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1956.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna: representações da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BOLLE, Willi. Grandescerção.br: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2004.
- CASSIANO, Nunes. Jornada lírica (antologia poética). Brasília: The-saurus, 1984.
- CONCEIÇÃO dos bugres. Direção de Cândido Alberto da Fonseca. Campo Grande: Seriema Filmes, 1979. 1 fita de vídeo (10 min), 35 mm, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dOG2ifLMQhY>. Acesso em: 12 nov. 2020.

- ÉLIS, Bernardo. Obra reunida de Bernardo Élis. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995. 2 v.
- GARCIA, José Godoy. Araguaia mansidão. Goiânia: Editora Oriente, 1972.
- NIEMAR, Augusto. Era uma vez uma vez outra vez. Ilustração de Lemuel Gandara. Goiânia: Pé de Letrinha, 2018.
- NIEMAR, Augusto et ali. Amor no tempo do vírus. In: TESTA, Eliane; MERIJE, Wagner (org.). Pulso da palavra: ensaios & poesias. São Paulo: Aquarela Brasileira Livros, 2021. Recurso eletrônico, p. 40-43. Disponível em: http://aquarelabrasileira.com.br/wp-content/uploads/2021/04/PULSO_DA_PALAVRA_E-book_FINAL.pdf Acesso em: 12 nov. 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. Tradução de Paulo César Lima Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NUNES, Cassiano. Jornada lírica. Brasília: Editora Thesaurus, 1992.
- RABELO, Sara Gonçalves. Mulheres de vésperas: curadoria polifônica e escrita de morte em perspectiva comparada. 2021. 184 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.
- RODRIGUES, Augusto. Onde as ruas não têm nome. Brasília: Thesaurus, 2010.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Cidades invisíveis cidades: leituras de poesia, devaneio e história em Italo Calvino. 2003. 112 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Centroestinidades e geopoesia: casa de morar Niemar é a poesia. In: MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de et al. Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás. Goiânia: Pé de Letras, 2018.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. A geopoética de Euclides da Cunha. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.
- TURCHI, Maria Zaira. Literatura e antropologia do imaginário. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.
- TURNER, Victor. Dramas, campos e metáforas. Ação simbólica na sociedade humana. Niterói: EdUFF, 2008.
- WESTPHAL, Bertrand. A geocrítica: real, ficção, espaço. Porto: Edições Afrontamento, 2017.

O Romantismo francês e o Cristianismo: afinidades e rupturas

Cristovam Bruno Gomes Cavalcante (UNESP)¹

Introdução

No início da quinta parte da obra *História do ateísmo – os descrentes no mundo ocidental, das origens aos nossos dias*, Georges Minois (2014, p. 503) assinala: “Em dez anos, de 1790 a 1800, a relação de forças entre crença e descrença muda brutalmente na França, e repercussões de todas as naturezas não tardam a surgir na Europa”. Segundo ele, certa incredulidade, materializada no ateísmo ou nas diversas filosofias deístas, tornou-se flagrante nas discussões públicas, superando seu antigo estatuto de posição interdita cujas ideias eram antes expostas apenas dentro de “livros semiclandestinos e de discussões em cafés e salões” (MINOIS, 2014, p. 503). Esse movimento de aumento da descrença podia ser compreendido, segundo o autor, como um fenômeno que encontrava suporte do Estado, o que marcaria a história moderna.

O ataque à fé possuía como foco sobretudo o catolicismo, ainda que outras formas religiosas fossem combatidas direta ou indiretamente. De qualquer forma, um sentimento anticlerical, uma espécie de “descristianização revolucionária” (MINOIS, 2014, p. 503), dava a tônica daqueles anos subsequentes à Revolução. Segundo Auerbach (2015, p. 324), o ideário iluminista-revolucionário francês entendia que a religião sempre foi “o maior obstáculo que já se opôs e continuará sempre a opor-se a que os homens vivam de acordo com a razão, em paz e dentro da ordem”. Assim, para o desenvolvimento de uma sociedade abalizada pela racionalidade, toda a sorte de pensadores, de homens públicos, colocou-se otimistamente e ativamente como opositor às crenças religiosas. De forma gradual e radical, na verdade, essa tendência tinha se fundamentado em momentos anteriores à Revolução, com o Iluminismo, conforme Jacob Guinsburg (2013).

Se a doutrina cristã católica, desde o período reformista do século XVI, frequentemente fora alvo de ataques, durante aquele momento

1. Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), FCL, Araraquara. Bolsista CAPES.

revolucionário francês, era toda a Fé que estava sendo subjugada pelos princípios da Razão, bem como também eram as construções religiosas, entendidas como símbolos “ideológicos”. O estilo gótico francês, que remetia à época de Carlos Magno, não raro, antes mesmo da Revolução Francesa, fora considerado antiquado, sinal de barbarismo, já incompatível dentro daquela sociedade civilizada onde reinava o bom gosto e que tinha na estética a que se chamou Neoclássica seus claros e harmoniosos limites. A ótica revolucionária-iluminista apenas deu continuidade àquilo que já causava incômodo a muitos. Minois (2014), todavia, relembra a discussão promovida pelo historiador Michelet, que evidenciava o caráter religioso da própria Revolução:

Há outra maneira de ver as coisas: a de Michelet, que escreverá: ‘Nada foi mais funesto para a revolução do que ignorar a si mesma do ponto de vista religioso, do que não saber que em si mesma ela trazia uma religião’. Para o historiador romântico, a revolução foi um fenômeno religioso, o que é comprovado por seus símbolos, juramentos, discursos; religião da pátria, da nação, no lugar da religião cristã. (MINOIS, 2014, p. 525)

Entretanto, segundo alguns, atacar a Igreja Católica e a fé cristã poderia resultar em uma profunda desordem social, uma vez que esse processo de descristianização implicaria a destruição de bases morais que garantiam certa estabilidade do tecido social. Para Robespierre, a solução estaria na admissão do culto não ao Deus cristão, nem à Deusa Razão, mas a um “Ser Supremo”. Acerca disso, Minois apontou:

O Ser Supremo é necessário tanto ao sossego da alma quanto à ordem social. Uma política de descristianização ateia e brutal implicaria o risco de alienar o povo. É preciso, portanto, contentar-se em lutar contra as superstições: Robespierre incorre na mesma ambiguidade que a Igreja Católica. Entre a crença em Deus e as superstições, onde está o limite? O que supõe exatamente a crença num Ser Supremo? Se lhe é consagrado um culto, como evitar que ele seja manchado pela superstição? Robespierre não terá tempo de examinar o problema, mas inspira ao Comitê de Salvação Pública uma circular que solicita às sociedades populares que procedam com moderação na empreitada de descristianização. (MINOIS, 2014, p. 522)

Entre grandes embates acerca da destruição ou da preservação dos monumentos e objetos artísticos por parte dos comitês nomeados pelos revolucionários, parte daquilo que se entende hoje como patrimônio material francês foi perdido, ora em razão de ter sido destruído por ser símbolo de uma antiga organização social, ora em razão de ter sido usado como moeda fácil para financiar aquele novo Estado, como assinala Françoise Choay (2017), em *A alegoria do patrimônio*. Em relação às igrejas, muito se debateu acerca de sua utilização: anexá-las para o culto ao Ser Supremo, isto é, crença deísta dos revolucionários que substituiria a fé cristã e inclusive o radical sistema de culto à Deusa Razão; transformá-las em sedes de instituições nacionais; ou utilizá-las como “depósitos-museus”. No entanto, aponta Choay:

as catedrais e as igrejas que, em muitos casos, haviam perdido seus telhados foram antes convertidas em depósitos de munição, de salitre ou de sal e, dependendo do caso, também em mercados, enquanto os conventos e abadias eram transformados em prisões, como Fontevrault, ou em casernas. (2017, p. 105)

Ainda que algumas medidas desvirtuassem a função desses espaços, elas ainda se inscreviam num conjunto de tentativas de “preservação”. No entanto, segundo Choay (2017, p. 106-107), viu-se também uma série de vandalismos que não eram simplesmente ideológicos. Em virtude da ausência de legislação punitiva específica naquele momento acerca desses locais, por exemplo, frequentemente se viram roubos privados e pilhagens das mais diversas ordens. Ademais, o Estado revolucionário havia autorizado àqueles que haviam adquirido bens nacionais loteá-los ou destruí-los para que os destroços servissem de material de construção, além de ter decretado a fundição de prataria e relicários e a transformação das armações de chumbo e de bronze das catedrais em peças de artilharia.

Em resposta à tentativa de fuga do rei, o poder revolucionário posteriormente agiu de maneira mais violenta em relação ao patrimônio nacional, estimulando e autorizando, por meio de decretos da Assembleia Legislativa, a destruição de tudo aquilo que pudesse remeter à antiga ordem, ali execrada, a saber, todos os elementos relacionados ao passado feudal, à monarquia e ao clero (CHOAY, 2017). Nesse sentido, o que restou de lembrança de muitos desses monumentos e construções deve-se ao processo de catalogação dos comitês

do próprio Estado ou, posteriormente, aos desenhos de algumas ruínas feitos por gravuristas a fim de ilustrarem obras literárias ou cadernos de viagens.

Em suma, sobre a Revolução Francesa incidiam um conjunto de fatores trazidos a lume graças à Ilustração. Dentre esses fatores, estava a racionalidade, que se opunha não apenas aos sistemas de crenças religiosas oficiais, mas a toda sorte de superstição, uma vez que a razão era a prova da autonomia do indivíduo, que não desejava mais viver sob a tutela de sistemas políticos tirânicos ou sob o domínio de doutrinas religiosas.

Contudo, os eventos que se sucederam durante o processo revolucionário mostram-se frequentemente contraditórios. Com parte dos pré-românticos e românticos, não apenas a natureza encontraria sua defesa, haja vista que esta seria reduto teofânico, mas grande parte da arte desprezada pelas instituições oficiais francesas daquele momento e anteriores à Revolução também.

Chateaubriand, o cristianismo e a sensibilidade romântica

Após Napoleão aproximar-se do Papa por meio da assinatura da Concordata, garantindo a restauração da Igreja Católica na França, com o intuito de promover-se entre os franceses católicos, e depois do estabelecimento de anistia em relação aos emigrados, acolheu-se Chateaubriand, – que havia escrito uma longa obra em defesa do cristianismo durante o tempo em que estivera exilado na Inglaterra –, como um dos grandes apologistas da fé católica naquele momento. René François de Chateaubriand, depois de retornar à França, embora depois fosse entrar em relação conflituosa com Napoleão, defendia a hegemonia da doutrina e da arte cristã, traçando “um programa de uma literatura inteira para um século inteiro”, conforme Carpeaux (2012, p. 48-49).

O Gênio do cristianismo, sem dúvidas, ofereceu uma gama de motivos e temas que repercutiram dentro da estética romântica. Além de discorrer a respeito dos dogmas e das doutrinas cristãs, das virtudes e das leis morais, da Queda do homem, da Natureza como prova da existência de Deus, Chateaubriand discorrerá, apoiado nos clássicos, a respeito da imortalidade da alma humana, que, segundo ele, clama inquieta pelo divino, inclusive, não se bastando e solicitando a saída de seu próprio ser do que o prende, o corpo.

Para Bénichou (2004, p. 143), Chateaubriand assumira de Bernardin de Saint-Pierre a antítese composta por sensibilidade e racionalidade, de forma a enaltecer, em seu projeto, não apenas a sensibilidade que se deleita em meio ao mistério, mas principalmente os mistérios que envolvem os dogmas católicos. Bénichou destaca, além disso, que em Chateaubriand há um forte apelo ao sentimento de negação à vida presente, de tal maneira a idealizar o passado, a infância e a pátria (celestial) como representantes da unidade eterna. Logo, todo o sentimentalismo seria essencialmente o reflexo de uma falta.

Segundo o autor de *O Gênio do cristianismo*, conseqüentemente, a tensão entre os acontecimentos do mundo e os anseios do homem cristão fariam deste uma espécie de solitário, por vezes, misantropo e estrangeiro na própria terra. Inseguro e desgostoso em um século dominado pela razão, que não lhe oferece as respostas que o íntimo cristão demanda, o homem depara-se com “quimeras” e uma perigosa melancolia, de onde emergem paixões diversas, vorazes e vagas. O sentimento melancólico, *mal du siècle*, é, desse modo, para Chateaubriand, uma consequência da própria existência trágica do homem cindido da presença divina.

Löwy e Sayre, em *Revolta e Melancolia* (2015), entendem que esse abatimento por parte dos pré-românticos e românticos nada mais era do que a materialização de um descontentamento ao presente, ao passo que erigiam uma nostalgia pelo passado, entendido por esses descontentes como um “período em que as alienações modernas ainda não existiam” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 44). Ainda que os pré-românticos e românticos se mostrem tão contraditórios quanto variados, reacionários e rebeldes, Löwy e Sayre apontam que a unidade basilar do Romantismo está na repulsa à Modernidade:

na óptica romântica essa crítica [à Modernidade] está vinculada à experiência de uma perda; no real moderno uma coisa preciosa foi perdida, tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade. A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados. Senso agudo de alienação, então, frequentemente vivido como exílio. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 43)

Se Chateaubriand deu forma por meio de sua obra a todo um sentir que será herdado por gerações futuras, ele também, ao traçar a poética do cristianismo, percorrendo as Belas-artes, a Filosofia, a História,

a Eloquência e as “Harmonias” cristãs, em que destacará o pitoresco e as ruínas, por exemplo, estabelecerá uma poética que será legada ao Romantismo. Essa defesa da tradição cristã católica, assim, trazia consigo a defesa apaixonada pelo passado, a defesa pela poeticidade sublime da Bíblia em sua aparente natureza singela, se comparada à arte eloquente de Homero.

Ademais, sempre comparando o cristianismo às religiões das mais diversas regiões pagãs, o autor de *Atala* exalta nostalgicamente o antigo poder da arte gótica sobre o Homem: “Não podia entrar-se numa igreja gótica sem experimentar uma espécie de calafrio, e um vago sentimento da divindade. [...] Quanto mais remotos de nós, mais mágicos nos pareciam esses tempos” (CHATEAUBRIAND, 2020, p. 310).

Os elementos litúrgicos, a sacralidade dos aspectos fúnebres, o clero, as missões, as ordens militares, os serviços prestados pela Igreja serão exaltados como fornecedores de unidade e de uma moral pacífica ao mundo, movimento similar ao que propunha Novalis, em 1799, em *Europa ou a Cristandade*, quando viu no domínio da espiritualidade estabelecida pela Igreja Católica o elemento unificador político e social das nações, o que, segundo esse pensador alemão, ainda poderia ser responsável pela regeneração dos Estados.

Em se tratando de um período em que a Igreja Católica detinha hegemonia espiritual, a Idade Média foi então a época idealizada por Chateaubriand; e posteriormente por vários outros românticos, ainda que não de maneira unânime. Dessa forma, o catolicismo renasceu, não em sua potência dogmática, mas na condição de atividade poética.

Foi, em primeiro lugar, um renascimento do catolicismo, antes poético, místico e lírico que dogmático, que por vezes estava em relação com suas ideias políticas; não foi, todavia, universal; muitos românticos não tomam parte nela. Mas a atmosfera se tornou mais favorável ao sentimento religioso, e mesmo aqueles que permanecem estranhos ou hostis às instituições das Igrejas estão imbuídos de uma religiosidade vaga, mística ou panteísta, bastante distanciada do materialismo e do sensualismo que tinham dominado no século XVIII. Mesmo os ateus românticos dão a seu ateísmo um ar de desespero lírico que conserva algo de religioso. (AUERBACH, 2015, p. 353)

Em 1820, na esteira de uma literatura cristã, idílica e solitária aberta por Chateaubriand, Alphonse de Lamartine inauguraria de fato o Romantismo na França, com as *Méditations poétiques*. Contudo, após

a fratura do corpo social, altamente pautado pelos valores liberais, e a noção do cristianismo como instituição normativa já combatida no passado, a Igreja cristã se viu sem o prestígio e sem a adesão necessária para figurar como uma unidade espiritual que enfrentaria e que reencantaria o mundo. Ela forneceu, na verdade, em um primeiro momento, *motivos* e *temas* para uma outra sensibilidade estético-política, a sensibilidade romântica.

o urgent feeling da visão romântica fixou o limiar de acesso estético à literatura de valores lúdicos e festivos da cultura cômica popular do Medievo e do Renascimento, valores não-canônicos, neutralizados pelo decoro clássico, como também a transfusão, sobretudo na lírica, de elementos mágicos encantatórios e divinatórios, canalizados, quando não do ocultismo e da tradição heterodoxa do misticismo cristão, de veios religiosos arcaicos. É também por intermédio dela que surgem, no momento em que a atuação política de *intelligentzia* fora neutralizada, essa autonomia intelectual dilemática da consciência artística, ora cultivada em altivo isolamento, ora trazida a público, em cumprimento de um dever apostólico, de uma missão espontânea para com a arte; e é nela, finalmente, que se condensam os nexos sociais e políticos, ideologicamente polarizados, daí por diante jamais desfeitos, que entramam a obra de arte e o estado do mundo, colocando aquela num permanente confronto com o real. (NUNES, 2013, p. 54-55)

Na Arte romântica, política, a filosofia e a religião convergiam, mesmo diante de atitudes à primeira vista evasivas, conferindo ao artista uma autoridade de líder político, de legislador ou de metafísico que, com sua expressão, confronta o real. Compreendeu-se, cada vez mais, dessa forma, a Arte não mais como subordinada a outras esferas, mas como sintetizadora de elementos variados e como forma de sensibilidade dotada de potência ou para a denúncia ou para a transformação social. Consequentemente, para a disseminação de um novo sentimento religioso ou para a valoração daquilo que havia sido negligenciado, seria necessária a ação profética e teológica de alguns “chefes do movimento”.

O cristianismo e a poética de Victor Hugo

Poeta romântico em torno do qual se reuniram alguns círculos artísticos, que o viram como vate de um movimento tardio na França,

Victor Hugo trouxe para si essa missão. E isso aconteceu principalmente após a publicação do prefácio do drama *Cromwell*, em 1827, quando não se fez apenas a defesa da presença do elemento grotesco em meio ao sublime, mas, na verdade, manifestou-se e projetou-se o que seria a potência do artista romântico francês na ainda decorosa arte nacional.

Théophile Gautier, que havia sido, em 1830, auxiliar de Hugo na famosa *Batalha de Hernani*, em 1874, recapitulando a história do Romantismo, escreveria a respeito do famoso prefácio:

O prefácio de *Cromwell* brilhava aos nossos olhos como as Tábuas da Lei no Sinai, e seus argumentos nos pareciam inquestionáveis. Os insultos dos pequenos jornais clássicos contra o jovem mestre, que consideramos desde então e com razão o maior poeta da França, nos enfureceram (GAUTIER, 1874, p. 5).²

No “Prefácio de *Cromwell*”, Hugo apontava que o cristianismo, ao dar importância à questão da dualidade humana, tendo em vista os embates entre corpo e alma, entre matéria e espírito, distinguiria de toda a cultura pagã, produzindo e legando novos sentimentos à humanidade. Nas palavras do autor, “o cristianismo separa profundamente o espírito da matéria. Põe o abismo entre a alma e o corpo, um abismo entre o homem e Deus” (HUGO, 2014, p. 23), o que, segundo ele, culmina na introdução de um sentimento desconhecido dos Antigos no espírito dos povos: “um sentimento que é mais que gravidade e menos tristeza: a melancolia” (HUGO, 2014, p. 23).

Hugo, anunciando que a melancolia era um sentimento desconhecido dos Antigos, na verdade, dava ênfase à melancolia cristã, à melancolia do Homem decaído e distante da Unidade criadora. Conferindo maior prestígio a esse sentimento de gravidade e de reflexão provenientes do drama humano segundo a teologia cristã, Hugo retomava os símbolos aviltados pela estética neoclássica. Não investia-se contra apenas a arte francesa dos últimos séculos, mas contra a destruição da memória do país pelas frentes mais progressistas, afinal

2. No original: “La préface de *Cromwell* rayonnait à nos yeux comme les Tables de la Loi sur le Sinai, et ses arguments nous semblaient sans réplique. Les injures des petits journaux classiques contre le jeune maître, que nous regardions dès lors et avec raison comme le plus grand poète de France, nous mettaient en des colères féroces” (GAUTIER, 1874, p. 5).

não se pode esquecer que a defesa do medievo também se concretizou nos esforços do poeta em preservar a gótica Catedral de *Notre Dame* de Paris em meio às ameaças de demolição. A defesa do cristianismo, para Hugo, ultrapassava a ideia de uma simples defesa de um credo. Segundo ele:

O cristianismo conduz a poesia à verdade [...]. É então que, com o olhar fixo nos acontecimentos ao mesmo tempo risíveis e formidáveis, e sob a influência deste espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica que notávamos há pouco, a poesia dará um grande passo, um passo decisivo, um passo que, semelhante a um abalo de um terremoto, mudará toda a face do mundo intelectual. Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso. (HUGO, 2014, p. 26-27)

Para ele, se o cristianismo conduziria à verdade, a poesia, como operação mágica com sede ao infinito, deveria se guiar pelos valores éticos – e estéticos – dessa crença. Então, a função do poeta é a de expressar aquilo que é sede de recomposição de tudo aquilo que é cindido, que é duplo, e que, por isso, é sentido melancolicamente. Hugo, apoiado nas palavras de Chateaubriand e nas ideias de Mme. Staël acerca da origem trágica da consciência moderna, anota no prefácio:

Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um prisioneiro dos apetites, necessidade e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia; aquele, enfim, sempre curvado para a terra, sua mãe, estouro lançado sem cessar para o céu, sua pátria. (2014, p. 41)

É a partir desse pressuposto de cisão que o autor do prefácio defende a ocorrência do grotesco ao lado do sublime na arte, o que se revela também, por consequência, a defesa da fusão dos gêneros tragédia e comédia na representação da condição humana. Em síntese, seria no drama que a própria condição do Homem consciente de sua dualidade, a partir da teologia cristã, se faria presente. Por conseguinte, a Arte seria também atividade universalizante e espiritual, a qual não se veria exonerada do sentimento melancólico, esse sinal da cisão entre espírito e matéria e elemento propulsor, também, para o acesso ao Absoluto e para a revelação de seus mistérios.

O poeta, na sua condição de mediador, por meio da arte, deveria, assim, ser o responsável por apreender o sublime, mesmo que para isso tivesse que se deparar com o Abismo. Todavia, é graças à genialidade desse mártir tão vilipendiado pelos valores da sociedade burguesa, o poeta, que as operações sintetizadoras e, portanto, reveladoras na arte poderiam acontecer. Em suma, o uso dos temas e dos motivos cristão por meio da sensibilidade romântica não pode ser entendido como movimento que conferiu à Igreja no século XIX o prestígio que lhe fora perdido nas décadas anteriores, a reabilitação do cristianismo em partes estava relacionada à crítica contra os valores revolucionários, contra os valores morais tacanhos da burguesia, contra a ideia progressista de um mundo que caminhava para o desencanto.

Esse caráter opositivo, segundo Octavio Paz (2013, p. 19) faz parte da própria poesia moderna, que, “Desde sua origem, [...] foi uma reação diante da, dirigida à e contra a modernidade: o Iluminismo, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo. Daí a ambiguidade de suas relações – que quase sempre começam com uma adesão”. Essas idiossincrasias que marcam a poesia moderna, crítica da Idade Moderna e principalmente da Modernidade, foram reiteradamente notadas por Paz, que a definiu da seguinte maneira:

Crítica da crítica e suas construções, a poesia moderna, desde os pré-românticos, busca se assentar num princípio anterior à modernidade e antagônico a ela. [...] Seja qual for seu nome, esse princípio é a negação da modernidade. A poesia moderna afirma que é a voz de um princípio anterior à história, a revelação de uma palavra original de fundação. A poesia é a linguagem original da sociedade – paixão e sensibilidade – e por isso mesmo é a verdadeira linguagem de todas as revelações e revoluções. Esse princípio é social, revolucionário: regresso ao pacto do começo, de antes da desigualdade; esse princípio é individual e diz respeito a cada homem a cada mulher: reconquista da inocência original. [...] Num extremo, o tema da instauração de outra sociedade é um tema revolucionário que insere no futuro o tempo do começo; no outro extremo, o tema da restauração da inocência original é um tema religioso que insere o futuro cristão num passado anterior à Queda. A história da poesia moderna é a história das oscilações entre estes dois extremos: a tentação revolucionária e a tentação religiosa. (PAZ, 2013, p. 45)

Vale lembrar ainda, como Minois destacou, que, no século XIX, há uma persistente alternância entre “as investidas contra as grandes religiões estabelecidas e a difusão de uma religiosidade vaga e

sentimental, duas tendências que confundem consideravelmente as relações entre fé e descrença” (MINOIS, 2014, p. 571), o que denota definitivamente uma não retomada hegemônica das instituições oficiais. É a partir dessa tensão, evidentemente, que se pode entender parte da arte contemporânea e posterior a esses eventos.

Considerações finais

Notou-se, por meio da breve síntese apresentada neste trabalho, que as relações entre o Cristianismo e o Romantismo se mostram ambíguas. De início, se os movimentos pré-revolucionários e revolucionários reagiram contra as religiões e principalmente contra a fé oficial do Antigo Regime, o catolicismo, defendendo a razão e a liberdade, por exemplo, posteriormente alguns revolucionários compreenderam o perigo que representaria uma sociedade desprovida de bases morais naquele momento. A exemplo de Michelet, houve quem assinalasse o caráter religioso da Revolução, tendo em vista os símbolos e as crenças que permeavam quase que de maneira dogmática o final do século XVIII.

Após a ascensão de Napoleão Bonaparte e a sua aproximação com o clero, o catolicismo, em partes, seria restaurado na França, ainda que os fatos mostrassem que a própria população se professava cada vez mais atea ou indiferente aos dogmas do cristianismo católico. Nesse sentido, fundamental para a apologia do cristianismo católico foi Chateaubriand com seu *O Gênio do Cristianismo*. Tristeza, sensação de incompletude, aspiração a um “retorno”, assim, eram entendidos como sentimentos que permeavam o Homem, criatura apartada de seu criador, Deus. Na verdade, outros perceberam nesse conjunto de disposições melancólicas o resultado de uma sociedade descontente com os próprios rumos políticos, econômicos e sociais que configuram a Modernidade. De qualquer forma, esse sentir marcado pela criticidade e pela negatividade, ainda que não exclusivo da França, seria a base do sentir romântico.

Contudo, ainda que a religião cristã tenha aos poucos retomado em parte sua autoridade, a valorização da fé e dos dogmas cristãos no século XIX não pode ser entendida como genuinamente recuperada. E isso pode ser explicado em razão da fratura que marca a consciência crítica moderna. Por outro lado, o Romantismo, por vezes, se valerá das potencialidades poéticas que emanam dessa religião – tão

marcada por certo idealismo platônico e neoplatônico. Esse movimento, em partes, ocorreu porque o que interessava ao poeta romântico não era a promoção de uma instituição, mas a captura de uma sensibilidade específica e a valorização da atividade poética que está na base de toda e qualquer religião.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BÉNICHOU, P. *Romantismes français I* (Le Sacre de l'écrivain – Le Temps des prophètes). Paris: Gallimard, coll. «Quarto», vol. I., 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O Romantismo*. História da Literatura ocidental (v. 6). São Paulo: Leya, 2012.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *O Gênio do Cristianismo*. Tradução de Camilo Castelo Branco. Curitiba: Livraria Danúbio Editora, 2020.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. 6. ed. São Paulo: Estação liberdade & UNESP, 2017.
- GAUTIER, Théophile. *Histoire du romantisme*. Paris: Charpentier et Cie, 1874.
- GUINSBURG, Jacob. Romantismo, historicismo e história. In: GUINSBURG, Jacob (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. p. 13-21.
- HUGO, Victor. *Prefácio de Cromwell*. Do grotesco e do sublime. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MINOIS, Georges. *História do ateísmo: os descrentes no mundo ocidental, das origens aos nossos dias*. Tradução Flávia Nascimento Falleiros. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 51-74.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Daniela Barbosa Ribeiro (UERJ)¹

Introdução

Este artigo, cujo tema foi apresentado no Seminário “Fabulando o real utópico” por ocasião deste Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, busca identificar o uso do procedimento alegórico na obra distópica do escritor estadunidense Paul Auster, *No país das últimas coisas* (1987), especificamente na construção da personagem protagonista da trama, a heroína Anna Blume.

Paul Auster, nascido em Newark, Estados Unidos, em 1947, publicou *No país das últimas coisas* em 1987, embora tivesse começado a escrevê-lo anos antes. No romance, uma jovem viaja para uma cidade – na verdade, um não lugar, um cenário pós-apocalíptico – em busca de seu irmão, um jornalista que desaparecera enquanto apurava uma reportagem. Romance epistolar, não sabemos ao certo o destino da personagem, de quem apenas resta a carta que dá corpo ao romance.

Para nos guiar nessa investigação, utilizaremos o conceito de alegoria como descrito pelo filósofo alemão Walter Benjamin, tanto em sua tese de livre docência *Origem do drama barroco alemão* (1984) quanto em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1994). Esta escolha se deu pela aproximação que Benjamin empreende entre *alegoria* e *ruína* pela via da melancolia, caminho que consideramos especialmente produtivo ao analisar uma distopia como o livro em questão.

De posse dessas ferramentas, visitaremos a obra do multiartista alemão Kurt Schwitters, considerado por muitos como mestre da colagem e precursor dos *happenings* e das instalações artísticas. Ele é o responsável pela nomeação da personagem Anna Blume, protagonista deste romance, que aparecerá em outros romances ao longo da obra de Auster. O nome dessa personagem é uma das chaves para compreender a alegoria em *No país das últimas coisas*.

1. Graduada em Comunicação Social (UFRJ), Graduada em Letras (UERJ), Mestre em Literatura Comparada (UERJ).

Distopia

Em *Um breve tratado sobre a distopia 2001*, o teórico croata Darko Suvin (2015) nomeou a *distopia* como um *topos* simetricamente oposto à *utopia*, em que:

[as] instituições sociopolíticas, normas e relações entre pessoas [estão] organizadas de acordo com um princípio radicalmente mais perfeito do que o da comunidade do autor, julgada do ponto de vista e dentro do sistema de valores de uma descontente classe social ou um aglomerado de classes, refratados através do escritor (SUVIN, 2015, p. 468).

A classificação de Suvin gera uma discussão acerca do tipo de distopia que englobaria o romance *No país das últimas coisas*. Para o crítico, há um tipo de utopia pós-fordista surgida na década de 30 e que se cristalizou nos anos 70 decorrente de uma mudança epistêmica. Este é o cenário pós-apocalíptico que abriga o romance:

Se a história é um fator criativamente constitutivo dos escritos e horizontes utópicos, então temos também que reconhecer a mudança epistêmica que começou nos anos 1930 e se cristalizou nos 70: o capitalismo coopta tudo o que pode da utopia (menos o nome, que abomina) e inventa seu próprio, novo, dinâmico *locus*. Finge que é, enfim, uma eutopia realizada (fim da história qualitativa), mas visto que é, na verdade, uma distopia vivenciada patentemente para cerca de 90% da humanidade e subterraneamente para 8-9%, exige ser chamado de anti-utopia. Vivemos numa corrente cada vez mais rápida de um turbilhão de modismos que não melhoram as relações humanas, mas permitem intensificada opressão e exploração, especialmente de mulheres, crianças e pobres, numa “sociedade notavelmente dinâmica que vai para lugar nenhum” (Noble). Os economistas e sociólogos em quem confio chamam isso de Pós-Fordismo e mercado global de *commodities* – nada regulado para maior lucro do capital, bastante regulado para a alta exploração de trabalhadores (SUVIN, 2015, p. 474).

Para Suvin, o *locus* da utopia/distopia é um lugar imaginário, em que a medida não é necessariamente espacial, mas um valor (qualidade). Ele destaca como aspectos pertinentes do espaço: a) o lugar do agente que se move, seu *locus*; b) o *horizonte* para o qual tal agente se move; c) a *orientação*, um vetor que conjuga *locus* e *horizonte* (SUVIN, 2015, p. 472).

Uma combinatória de *locus/horizonte* oferece dinâmica ou estagnação do movimento utópico. O utopismo seria uma orientação dirigida a um horizonte melhor que, por sua vez, não é necessariamente fixo, ou seja, pode estar em movimento. Ele estabelece vetores de desejo, necessidade e compreensão imaginativa dos agentes. Mas, segundo o teórico, no hoje ameaçado, isso é insuficiente. É preciso “se encarregar de aberturas que conduzam à diligência: ação” (SUVIN, 2015, p. 467).

No país em questão, não se trata de um governo totalitário que se impõe à vida de indivíduos, mas de um estado de coisas em que não há mais regulação da vida, apenas da morte. As pessoas sobrevivem neste “não lugar” (*ou-topos*) em meio à proliferação de ruínas, não apenas das coisas, mas também das palavras, que vão perdendo sua significação. Se grupos de pessoas se suicidam com o clamor daqueles que ainda vivem, é apenas através da construção de sentidos que a personagem consegue traçar seu percurso. Ainda assim, não sabemos ao certo o destino final da personagem, de quem encontramos apenas a carta com o seu relato.

As palavras tendem a durar um pouco mais que as coisas, porém, também se esvanecem com a imagem que outrora evocavam. Categorias inteiras de objetos desaparecem – vasos de flores, por exemplo, ou filtros de cigarro ou elásticos – e, durante algum tempo, você continua capaz de reconhecer tais palavras, mesmo que já não possa saber o que significam. Depois, no entanto, pouco a pouco, elas passam a ser apenas sons, uma arbitrária coleção de palatais e fricativas, um turbilhão de fonemas que, finalmente, se torna ininteligível (AUSTER, 1987, p. 78-79).

As ruínas de palavras e de coisas lembram o título do filósofo Michel Foucault, *As palavras e as coisas* (1967). A linguagem, para este pensador, só se torna o que é depois de operações definidas e complexas e não está fundada em qualquer movimento natural de compreensão ou de expressão, mas nas relações reversíveis dos signos e das representações. Uma vez regulados, os sinais – gestos, sons, olhares – tornam-se como que “instaurados pela natureza”, mas, de fato, não exprimem a natureza do que designam.

É a partir desse momento, segundo Foucault, que os homens poderão estabelecer sua linguagem convencional. E ela prospera: “Tal como uma semente de olmo produz uma grande árvore que, de cada raiz, lança novos rebentos, produzindo com o tempo uma verdadeira

floresta” (FOUCAULT, 1967, p. 152). No entanto, a única constante que assegura a continuidade da raiz das palavras ao longo da sua história seria a unidade de sentido, o espaço representativo. Essa teorização é especialmente importante para se compreender o tipo de distopia desenvolvida em *No país das últimas coisas*, fundando suas condições de possibilidade.

Ruínas e alegoria

Em seu *Dicionário de termos de teoria e crítica literária*, o professor Carlos Ceia (1998) aponta a definição de alegoria como “aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral” (CEIA, 1998, p. 19). Etimologicamente, o termo grego *allegoría* se traduz por “dizer o outro” ou “dizer alguma coisa diferente do sentido literal” (CEIA, 1998, p. 19). A alegoria diferencia-se do símbolo, segundo Ceia, “pelo seu caráter moral e por tornar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto” (CEIA, 1998, p. 19).

A alegoria – um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos – não se confunde com o conceito de metáfora. Definida muitas vezes como uma metáfora ampliada, a alegoria é, para Quintiliano, uma metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido; para Cícero, um sistema de metáforas (CEIA, 1998, p. 19).

Os retóricos antigos as diferenciavam considerando que a metáfora opera termos isolados, enquanto a alegoria amplia-se a expressões ou textos inteiros. Sua decifração depende sempre de uma leitura intertextual, diz Ceia, que permite identificar um sentido mais profundo, de caráter moral, num sentido abstrato. Utilizada inicialmente como chave de leitura para as escrituras sagradas, no século XX se alcança a abertura do sentido da alegoria, cujo entendimento das possibilidades significativas se alarga quando está a serviço do poder criativo de leitores descomprometidos com as escrituras.

Na discussão acerca da alegoria e do símbolo no Romantismo (no qual o recurso alegórico foi rebaixado), Goethe distingue assim os dois procedimentos:

A simbólica transforma o fenômeno em ideia, a ideia em imagem, e de tal modo que na imagem a ideia permanece sempre infinitamente

eficaz e inatingível. A alegoria transforma o fenômeno num conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que na imagem o conceito permanece limitado e suscetível de ser completamente apreendido e usado, e pronto para ser expresso por essa mesma imagem (GOETHE *apud* CEIA, 1998, p. 22).

No século XX, o filósofo Walter Benjamin trouxe a alegoria para o campo da estética. Ele a denominou “a revelação de uma verdade oculta” (*apud* CEIA, 1998, p. 23). Ao aproximar a alegoria da ruína – “a alegoria está entre as ideias como as ruínas estão entre as coisas” (*apud* CEIA, 1998, p.23) –, ele a cita como expressão da melancolia:

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade [...] o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista (BENJAMIN, 1984, p. 205).

Como recurso literário, a alegoria, para o crítico, “não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184). As ruínas não são símbolo, mas expressão, escrita, linguagem. Arrancadas de seu contexto, são alienadas, melancólicas, penetram o *taedium vitae*, como observa Benjamin na obra do poeta Charles Baudelaire, que considerava “o poeta das alegorias”. A alegoria, em Baudelaire, responderia à crise da teoria da *l'art pour l'art*. Elas encarnariam o aspecto “sério” de sua obra, e ainda assim o *locus* em que se instituiria o jogo.

A melancolia engendrada pela experiência histórica do capitalismo pós-fordista acentua-se nos anos 80, com o fim do sonho dos anos 60. A estética que mais reflete esse momento seria o movimento punk, com seu lema *no future* (sem futuro).

No país das últimas coisas

O romance é escrito ao longo dos anos 80, momento em que o neoliberalismo chega ao poder, nos Estados Unidos, com a eleição de Ronald Reagan, e se inicia o desmonte do Estado de bem-estar social. Auster alterna a escrita desta obra com a das novelas que compõem a *Trilogia de Nova York*, que, como o romance, foi publicada posteriormente. Tanto quanto a *Trilogia*, trata-se de um cenário sombrio,

em que não apenas as coisas, mas a linguagem também está em processo de destruição. A história do livro é contada através de uma carta que uma jovem mulher, Anna Blume, escreve para um amigo de infância, sobre sua aventura nesse lugar à procura do irmão. Tudo o que temos é a carta, cuja escrita é suscitada por um caderno azul comprado para outra finalidade e encontrado ao acaso. O endereçamento dessa carta é, desde já, um deslocamento. Temos as marcas epistolares, ponto de vista, lugar de fala e referencialidade morfosintática e gramatical, mas estas são precárias. Não sabemos ao certo quem é esse personagem destinatário, quem lê, e se chega a ler. O que há são pronomes, vocativos, interpelações, referências a eventos supostamente vividos em comum. Personagem existente no papel, em forma de carta.

Anna Blume

Em *Parole et écriture dans Le Voyage d'Anna Blume*, a crítica francesa Claire Maniez (1995) distingue três momentos no romance de Auster: o período em que a protagonista vive com Isabel e Ferdinand no apartamento do casal; a temporada na biblioteca com Sam Farr e o final no Lar Woburn. Em cada um desses lugares, estabelece um tipo de relação: com Isabel, será a filha, cuidando de uma mulher mais velha e sendo cuidada por ela; com Sam Farr, será amante e mãe, quando engravida; e, no Lar Woburn, se tornará a cuidadora.

Maniez é feliz ao perceber o caráter espacial do romance. Em cada espaço e em cada tempo, sofremos efeitos de forças e resistimos a elas, exercemos práticas que vão nos subjetivar de acordo com as condições de existência dadas e/ou criadas. Se o tempo e o espaço são as coordenadas de nossos pontos de vista e lugares de fala, a escrita também é um refúgio, um não lugar onde novas subjetividades serão postas em prática.

Lugar de entropia absoluta, onde o que se quebra nunca é consertado, onde nenhum nascimento vem compensar as inúmeras mortes, a cidade onde Anna se encontra prisioneira é uma metáfora do “último”, do limite absoluto do suportável e do exprimível, “o país das últimas coisas” (MANIEZ, 1995, p. 188, tradução minha).

Cada uma das etapas do romance mostra uma Anna Blume distinta, desempenhando um fragmento de sua subjetividade. Em cada momento, a personagem se enoda em torno de uma identidade (im)possível. A crítica literária Linda Hutcheon (1991) discutirá essa concepção de subjetividade pós-moderna em sua *Poética do pós-modernismo*. Essa nova dimensão é pensada por Michel Foucault a partir de contribuições da psicanálise, da etnologia e da linguística e do pensamento nietzschiano em torno da linguagem, mas também por Derrida no campo filosófico e por Lacan no campo psicanalítico (HUTCHEON, 1991, p. 159).

Para Foucault, que através de uma aproximação a Nietzsche retomou a ideia de relações de forças, não faz mais sentido recuperar o conceito de sujeito, mas buscar, nos focos de resistência ao poder, as forças que se afetam a si mesmas, ou modos de subjetivação. “Trata-se de uma relação da força consigo [...], trata-se de uma ‘dobra da força’”, como dirá Gilles Deleuze (1992, p. 119-120). O filósofo Jacques Derrida faz um movimento diferente. Ele descentra o sujeito, mas não o nega. Antes o situa, estuda sua posição no jogo com a estrutura, indaga sua *différance*, sua errância, seu suplemento, aquilo que o faz escapar.

No cenário hostil em que a personagem Anna se encontra, em que “as palavras e as coisas” desaparecem, é necessário trabalhar com o que sobra: ruínas. Se Ferdinand constrói miniaturas de navios dentro de garrafas e Boris Stepanovich coleciona chapéus, estes se tornam objetos mágicos que presentificam mundos distantes e mudam o sentido das coisas. “Boris Stepanovich afastava os agentes de ressurreição dos objetos, atraindo-os a um reino onde a mercadoria deixava de ser uma xícara para se transformar na condessa Oblomov em pessoa” (AUSTER, 1987, p. 128).

Se o carrinho de compras faz da protagonista uma catadora de objetos, se o caderno azul permite que dê corpo à sua experiência, Anna Blume detém uma ruína mais preciosa que todas as outras: seu nome próprio. Designação que prescinde de significação, ele encobre, no entanto, a sua regra de constituição. Paul Auster foi buscar no poema “An Anna Blume” (“Para Ana Flor”) a configuração de sua personagem.

Para Ana Flor

Nascido em 1887, o autor do poema, o artista múltiplo alemão Kurt Schwitters estudou artes em Dresden e iniciou seu trabalho artístico

com influências do expressionismo alemão. Impactado pela destruição da Primeira Guerra Mundial e pela estética da época, Schwitters conheceu, frequentou e se apresentou com os dadaístas, o que o influenciou a criar sua própria estética, batizada de *Merz*. O nome foi retirado de parte da palavra *Commerzbank* (banco de comércio, em alemão), que constava de um pedaço de jornal em uma de suas primeiras colagens.

Enquanto o dadaísmo exercia uma militância política mais direta e desafiava o sentido mais radicalmente, a poética *Merz* de Schwitters se preocupava mais com o efeito estético, incorporando tudo o que pudesse em seu projeto: objetos usados, charadas, ditos do folclore, anúncios, notas de jornais. Em comum com o dada, a subversão da lógica semântica e sintática. A divergência estava num certo construtivismo ausente no movimento dada, que o considerava sentimental. Em “An Anna Blume”, por exemplo, Schwitters faz uma paródia a poemas de amor tradicionais.

Nos versos do poema, a musa excita não apenas os cinco sentidos do poeta, mas vinte e sete – remetendo o leitor a vários sentidos da palavra “sentido”, ligados à sensação ou à razão. A “eu te amo”, segue-se uma aliteração – “tu teu te a ti, eu a ti, tu a mim”, criando uma materialidade que mistura “eu” e “ti” – o poeta e a musa, mas também o poeta e o leitor, a musa e o leitor. “Isto (a propósito) não vem ao caso”. Poderíamos aqui lembrar da filosofia de Wittgenstein e sua preocupação com a linguagem e com o sentido, ou a falta dele. “Incontável ordinária”, Anna é uma ideia, um palíndromo, que se lê tanto de trás para frente como ao contrário, é vermelha como o sangue e a paixão, mas também branca, pura. Usa chapéus nos pés e vagueia. Pinga como sebo de vaca. Quem é Anna Blume? São tantas e nenhuma, ou qualquer uma.

Ah tu, amada de meus vinte e sete sentidos, eu
te amo!

– Tu teu te a ti, eu a ti, tu a mim.

– Nós?

Isto (a propósito) não vem ao caso.

Quem eras tu, incontável ordinária? Tu és

– és tu? – As pessoas dizem, tu serias – deixa

que digam, nada sabem, como se situa a torre da igreja.

Tu usas teu chapéu nos pés e vagueias

com tuas mãos, com tuas mãos vagueias

Olá, tuas vestes vermelhas, cortadas em pregas brancas.
 Vermelho amo Ana Flor, vermelho amo a ti! – Tu
 teu te a ti, eu a ti, tu a mim. – Nós

(LAVALLE; SCHWITTERS, 2001).

“*Merz* significa criar relacionamentos, de preferência entre todas as coisas no mundo”, disse o artista sobre o princípio *Merz*, que acabara de criar (*der ganze Schwitters*, s.d.). Ao incorporar “todas as coisas do mundo”, ou elementos díspares em sua obra de arte (que pretendia “total”, numa referência à *Gesamtkunst* de Richard Wagner), Schwitters perseguia um efeito estético, ainda que totalmente distinto do que provocava a arte academicista.

Ainda hoje, Schwitters é considerado um mestre da colagem, da montagem e da instalação artísticas, e influenciou muitos artistas e grupos, como o Fluxus, Robert Rauschenberg e Damien Hirst, entre outros. Sua abordagem multimidiática encontrou em Paul Auster um espírito receptivo, pois este também atua em vários suportes – além de escritor, atua no rádio, no cinema, colabora em trabalhos de múxicos e nas artes plásticas.

Podemos também pensar na dimensão que essa incorporação de elementos díspares do trabalho de Schwitters abre. Através de um agrupamento de alegorias, a obra se torna uma máquina do tempo (e do espaço). Se o poema rompe com a tradição e impulsiona o espectador para outros lugares e também para o futuro, a obra de Auster também será construída com inúmeras aberturas. De fato, sua obra é mais uma escritura, no sentido derridiano, que não se deixa encerrar no livro.

Nessa escritura rizomática, cibernética, reencontramos a heroína Anna Blume. Ela aparece no romance *Palácio da Lua*: “Havia dois ou três anos que ele estava apaixonado pela mesma moça, Anna Bloom ou Blume [...]. Ela havia crescido na casa em frente à de Zimmer” (AUSTER, 1990, p. 97-98). Em *Viagens no Scriptorium*, de 2007, ei-la novamente, cuidando de Blank, um autor vitimado por seus personagens. Ela fala de seu passado: “O senhor me mandou para um lugar perigoso, um lugar de desespero, um lugar de destruição e de morte” (AUSTER, 2007, p. 25). Ela nos diz que ficou mais tempo do que esperava nesse lugar, mas que no fim, conseguiu escapar. Samuel Farr, o parceiro de Anna em *No país das últimas coisas*, também reaparece em *Viagens no scriptorium*, embora mais jovem que Anna. David Zimmer

se revela como o destinatário da carta de Anna; na escritura de Auster, eles se casaram, mas em *Viagens...*, havia morrido há três anos. Zimmer, a propósito, é o protagonista de outro romance de Auster, *O livro das ilusões*, mas neste sua ex-mulher se chamava Helen.

Conclusão

Retomando Darko Suvin, na abordagem da relação entre *locus* e *horizonte* nas distopias, no romance *No país das últimas coisas*, de Paul Auster, aparentemente não há horizonte: estamos em uma ilha cercada, com portais guardados onde se constroem muros e de onde sair exige autorizações impossíveis. Estaríamos assim num caso de heterotopia, ou, no melhor dos casos, numa distopia estática ou fechada.

No entanto, Suvin também diz que “é característico da orientação poder, através de todas as mudanças de *locus*, permanecer um vetor constante de desejo e cognição” (SUVIN, 2015, p. 473). Assim, Paul Auster cria um cenário pós-apocalíptico análogo à situação mundial em que o capitalismo coopta toda forma de resistência, no *Zeitgeist* que culminará na queda do muro de Berlim e no colapso da União Soviética. Em tempos de TINA (*There Is No Alternative*), o horizonte se fecha a ponto de ser decretado o fim da história.

Como escapar, e como avançar mesmo na literatura quando todas as portas estão fechadas? Auster vai recorrer à magia de Walter Benjamin, que teoriza sobre o procedimento alegórico, já conjugado à melancolia característica desse tempo. Se tudo são ruínas, é preciso que enxerguemos nelas os objetos mágicos que nos transportarão do cronotopo distópico. As mercadorias, em tempos de obsolescência programada, de economia *just in time* (em tempo real) e *fast-moving consumer goods* (produtos de bens de grande consumo, ou de giro rápido), rapidamente se tornam lixo, resíduos dificilmente descartáveis e degradáveis.

Não apenas as coisas, mas também seus nomes sofrem de uma inflação generalizada e perdem sua densidade semântica. A cada novo objeto, um novo nome, e cresce a quantidade de ruínas, ruídos, massa sem significação. É nesse cenário desolador que o poder da alegoria pode se manifestar, reinstaurando uma cadeia de significação para além do aqui e agora, projetando o leitor seja para fora das distopias, seja rumo às utopias.

Se Kurt Schwitters abriu um espaço de invenção em plena desolação da Primeira Guerra, rompendo com a tradição figurativa, acadêmica, da arte europeia, evitando a desolação da destruição dadaísta e a armadilha do entusiasmo marcial do futurismo, Paul Auster viu no trabalho de seu predecessor não apenas uma chave para fugir do tédio e da inércia, mas um espelho para construir uma obra em aberto. Walter Benjamin (1984; 1994), em seu estudo sobre a alegoria e em sua observação na obra de Charles Baudelaire completou a constelação que permitiu a Auster construir suas alegorias, canais que nos transportam para uma errância em outros lugares. Através delas, escapamos da distopia que habitamos para persistirmos no país de todas as coisas.

Referências

- AUSTER, Paul. *No país das últimas coisas*. Tradução de Luiz Araújo. São Paulo: Best Seller, 1987.
- AUSTER, Paul. *Palácio da lua*. Tradução de Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, 1990.
- AUSTER, Paul. *Viagens no scriptorium*. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 19-26, out. 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DER GANZE Schwitters. Bergischen Universität Wuppertal. s.d..Disponível em: http://schwitters-digital.de/projekt/?page_id=226. Acesso em: 01 nov. 2021.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1967.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAVALLE, Luci Collin; SCHWITTERS, Kurt. An Anna Blume. *Cadernos de literatura em tradução*, São Paulo, n. 4, p. 9-12, 2001. Disponível

em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49339/53420>. Acesso em: 01 nov. 2021.

- MANIEZ, Claire. Parole et écriture dans *Le Voyage d'Anna Blume*. In: DUPERRAY, Annick (org.). *L'oeuvre de Paul Auster*. Approches et lectures plurielles. Arles: Actes Sud, 1995. p. 187-196.
- SCHWITTERS, Kurt. *Anna Blume: Dichtungen*. Hanover: Paul Steegemann, 1919.
- SUVIN, Darko. Um breve tratado sobre a distopia 2001. Tradução de Ana Cecília Araki e Helvio Moraes. *MORUS: utopia e renascimento*, Campinas, v. 10, p. 465-488, 2015.

A construção da moralidade nos três primeiros romances de Lygia Fagundes Telles

Dankar Bertinato Guardiano de Souza (UFPR)¹

Introdução²

Quando publica em 1973 seu terceiro romance, *As Meninas*, Lygia Fagundes Telles já era um nome consolidado em nossa literatura, tanto por suas narrativas longas quanto pelas curtas. Embora sua primeira publicação tenha sido uma coletânea de contos publicada em 1938, quando a autora tinha ainda quinze anos, seria somente a partir de sua estreia no romance com *Ciranda de Pedra*, de 1954, que sua obra “madura” teria início. Os livros anteriores seriam posteriormente re-negados por Telles, e apenas alguns textos dispersos desse período seriam publicados em *Os Contos*, coletânea lançada pela editora Companhia das Letras em 2018. Assim, *Ciranda de Pedra* marca não apenas a estreia da autora no romance, como também o início de sua carreira como reconhecido pela própria autora – acompanhado, além disso, do início de seu sucesso de crítica e público, que se mantém até hoje.

Ao se contrastar os três primeiros romances da autora, percebe-se acima de tudo um aprofundamento nos experimentos formais. Do narrador em terceira pessoa colado à perspectiva da protagonista de *Ciranda de Pedra* e da narrativa em primeira pessoa de *Verão no Aquário*, de 1964, ainda muito tradicionais, Telles passa, em *As Meninas*, para uma narrativa polifônica em que as perspectivas de três personagens são intercaladas através do indireto livre e de incursões frequentes a longos fluxos de consciência que descentralizam a voz do narrador. Mas não é só por diferenças estéticas que se vê a passagem das duas décadas entre o primeiro romance e o terceiro. O Brasil, como se sabe, também mudou nesse período. De uma democracia frágil, mas, ainda assim, em vigor, o país passaria, a partir de

1. Graduado em Letras (UFPR). Mestrando em Estudos Literários (UFPR).
2. Este trabalho deriva da minha dissertação de mestrado, ainda em processo de escrita, sobre a representação da autonomia moral no romance brasileiro da década de 1950. Lá, no entanto, me dedico com mais detalhe apenas ao primeiro romance de Telles.

1964, a um regime ditatorial, fato ao qual Lygia Fagundes Telles não seria alheia. Ambientado em 1969, *As Meninas* lida diretamente com o recrudescimento de perseguições e torturas políticas que caracterizaram o país após o AI-5, instaurado em dezembro de 1968. É a primeira vez que a política tem relevância em um de seus romances.

Apesar dessas mudanças, uma enorme continuidade perpassa *Ciranda de Pedra*, *Verão no Aquário* e *As Meninas*. A inscrição das três obras ao subgênero do *Bildungsroman*, o romance de formação, por exemplo, como notado em artigo recente por Pedro Dolabela Chagas (2019). O que se narra nos três romances é a trajetória de aprendizado moral e emocional de suas jovens protagonistas, provenientes de famílias de classe média ou alta. Nos três romances, essas personagens se sentem insatisfeitas com seus mundos, deflagrando um conflito entre seus sentimentos mais íntimos e os valores morais vigentes, vistos como “convencionais”, e hipócritas. É um traço constitutivo de seus mundos ficcionais que os três romances de Telles compartilham com os romances de estreia de Clarice Lispector, Fernando Sabino e Carlos Heitor Cony, por exemplo, e que levaria Chagas a identificar nessa produção – todos romances de formação – a consolidação em nossa literatura de personagens românticos. “Pela primeira vez”, comenta Chagas (2019, p. 11), “a autonomia individual era objeto de uma valoração incondicionalmente positiva, às vezes unilateralmente positiva”.

Essa concepção romântica, em que o “eu” e o mundo são incompatíveis, e em que apenas o “eu” é legitimado pela obra, se relaciona com o objeto deste trabalho. O que pretendo mostrar é que a moralidade dos mundos ficcionais de *Ciranda de Pedra*, *Verão no Aquário* e *As Meninas* é construída de acordo com a mesma estrutura tríptica. Isto é, existem duas moralidades dominantes com as quais as protagonistas se insatisfazem igualmente, desenvolvendo, então, por tentativa e erro, sua própria alternativa – uma terceira moralidade, que a obra como um todo legitima como a adequada. Essa moralidade legitimada, eu argumento, remete a valores cristãos.

Teoria das fundações morais

Nada impediria uma análise da moralidade que decorresse apenas da leitura cerrada dos textos ficcionais. O risco que se correria com

isso, entretanto, seria o de cair em abstrações pouco produtivas, principalmente de um ponto de vista comparativo, como o pretendido aqui. Para dar mais rigor às minhas leituras, portanto, vale a pena esclarecer antes de mais nada o que busco nos romances e qual vocabulário utilizo. Minha principal referência, nesse sentido, é a teoria das fundações morais, apresentada nos estudos do filósofo moral Jonathan Haidt.

Não caberia aqui reproduzir todos os argumentos de Haidt em seu livro *The Righteous Mind* (2012). O mais importante a se adiantar é que o autor parte de uma perspectiva de psicologia evolutiva, na qual a moralidade é um atributo inato ao ser humano. Nesse sentido, todos nós fazemos julgamentos morais, estejamos conscientes disso ou não. Seriam mais frequentes, inclusive, os julgamentos inconscientes, ponto sobre o qual outros estudiosos da moralidade, como o antropólogo Webb Keane e o filósofo moral John Kekes, estão de acordo. Segundo os trabalhos de Kekes (1989, 1993), por exemplo, a parte inconsciente de nossa moralidade derivaria principalmente da moralidade social na qual nos desenvolvemos. Nos tornaríamos conscientes de nossos valores somente quando entrássemos em choque com ela, já que, na maior parte das vezes, a reproduzimos naturalmente, sem sequer nos darmos conta disso (KEKES, 1989, p. 41). Também para Keane (2016, p. 22) a moralidade frequentemente dependeria de fenômenos psicológicos inconscientes. O antropólogo americano, no entanto, remete não apenas à moralidade social para explicar isso, mas também ao que chama, seguindo os estudos de Haidt, de “intuições morais”. É irrelevante discutir aqui em que medida essas intuições morais derivariam da internalização de normas sociais ou de características particulares a cada indivíduo (o mais provável é que seja de ambos). O pertinente é que, desse ponto de vista, todo julgamento moral racionalizado teria como base emoções morais inconscientes. O que Jonathan Haidt argumenta é que essas emoções morais seriam comuns a toda a humanidade, não no sentido de que toda a humanidade compartilharia dos mesmos valores (o que obviamente não é verdade), mas sim no sentido de que toda moralidade – independentemente de suas variações entre culturas, ideologias e indivíduos – se construiria a partir das mesmas predisposições. Para tornar isso mais claro, Haidt propõe uma metáfora ao falar de “receptores morais”, como se falam em receptores de gosto. Em outras palavras, da mesma forma que nossas línguas possuem os mesmos receptores de

gosto, sem que isso signifique que gostemos todos das mesmas comidas, nossa mente seria “equipada” com os mesmos “receptores morais”, sem que isso signifique que tenhamos todos os mesmos julgamentos sobre o que é certo e errado, bom e mau. Significa apenas que, assim como cada variação de prato visa agradar os mesmos receptores de gosto, as variações de moralidades visariam agradar os mesmos “receptores morais” (HAIDT, 2012, posição 1964).

O interessante disso é a tentativa que Haidt faz de sistematizar esses “receptores morais”, que ele chama de fundações morais. Essas fundações seriam universais, podendo ser “ativadas” a qualquer momento, mas assumindo diferentes proporções de sensibilidade a cada caso, o que explicaria as variações entre as moralidades de indivíduos, ideologias e culturas. Seria de acordo com essas fundações que se formariam nossas intuições, a serem racionalizadas ou não em seguida. Inicialmente, Haidt propõe cinco fundações, com exemplos didáticos entre parênteses das “violações” às quais elas se oporiam: “Cuidado (machucar uma criança), Equidade (lucrar com a perda imerecida de outrem), Lealdade (criticar sua nação para estrangeiros), Autoridade (desrespeitar seu pai) e Santidade (agir de forma degradante ou repugnante)” (HAIDT, 2012, posição 2214, tradução minha). Mais tarde, Haidt propõe uma sexta fundação, a de Liberdade, oposta à opressão e à limitação da livre-escolha.

Em seu livro, Haidt cita inúmeros exemplos de conflitos possíveis quando diferentes fundações são priorizadas. Por exemplo: em cidades grandes, uma visão mais “liberal” predominaria, ou seja, as fundações predominantes seriam as de Liberdade, Cuidado e Equidade. Liberdade, por razões óbvias, e Cuidado e Equidade pois sua violação agrediria a liberdade alheia. Por isso, indivíduos desses meios tenderiam a ser mais tolerantes com a quebra de tabus sexuais, por exemplo, desde que terceiros não fossem prejudicados. Sociedades mais tradicionais, por outro lado, enfatizariam fundações mais “sociocêntricas”, como as da Autoridade e da Santidade, julgando inequivocamente como errados mesmo comportamentos que não prejudiquem ninguém diretamente, mas que vão contra as convenções valorizadas.

A principal contribuição da teoria das fundações morais para os estudos literários é o seu vocabulário conciso com o qual é possível *inferir* valores morais onde não estão explícitos. É nesse sentido que Pedro Dolabela Chagas o utiliza em outro artigo, em coautoria com Miriany Litka Guimarães (2021). Ao analisar *Vidas Secas*, Chagas e

Guimarães apontam como a descrição que o romance de Graciliano Ramos faz de uma situação de pobreza e fragilidade pode parecer, à primeira vista, “objetiva”. O que ela faz, no entanto, é engajar no leitor as fundações morais do Cuidado e da Liberdade: o leitor é levado a se indignar com a situação degradante desses personagens sem que o narrador articule um juízo explícito a esse respeito. Da reação emocional quase imediata diante do texto, o leitor pode fazer, então, racionalizações.

Chagas e Guimarães, como se vê, estão interessados principalmente na relação entre obra e leitor. Todavia, a teoria de Haidt serve igualmente para a análise das relações morais *dentro* do romance, entre os personagens. Somando-se a isso a compreensão compartilhada por Haidt, Kekes e Keane da moralidade como algo muitas vezes inconsciente, torna-se possível analisar quais valores estão por trás da reação de um personagem diante de determinada situação, mesmo que a reação não seja racionalizada – seja pelo próprio personagem ou pelo narrador.

Feito esse preâmbulo, volto aos romances de Lygia Fagundes Telles.

Ciranda de Pedra e Verão no Aquário

A primeira coisa a se notar nos romances de Telles é que a moralidade não tende a ser rígida, repreensível. Predomina, ao contrário, um mundo curiosamente liberal: os pais e as instituições, quando aparecem, são permissivos; desde jovens, as personagens bebem e se relacionam sexualmente sem maiores repercussões. Até mesmo em um colégio de freiras, cenários frequentes nos três primeiros romances da autora e onde se passa a maior parte da ação de *As Meninas*, não existem restrições inflexíveis. Em *Verão no Aquário*, por exemplo, Marfa conta a Raíza, sua prima e protagonista do romance, como foi sua recepção ao voltar para o pensionato na madrugada anterior:

Irmã Paula me viu chegar de madrugada, compreende? Vasco [um caso amoroso daquela noite] estava comigo. Então ela precisou fazer o sermãozinho dela... Foi errado eu ter voltado, devia aparecer de manhã, dormi fora e está acabado, assim a coisa fica decente. Mas voltar de madrugada é que não pode. Como é que vou dizer que fiquei até de madrugada na casa da minha tia? (TELLES, 1998b, p. 136).

Percebe-se que existem expectativas de bom comportamento. Não são imposições, no entanto. Mesmo num contexto como o de um pensionato de freiras, onde normas rígidas seriam o esperado, a infração pesa menos do que a aparência: o importante é “a coisa ficar decente”, mais do que *ser* o que se considera decente. A moralidade vigente nesses mundos ficcionais enfatiza determinados valores, mas utiliza poucos recursos para sua imposição. Surge daí uma espécie de ruído: as personagens podem fazer, basicamente, o que quiserem, mas precisam manejar esses hábitos com uma aparência que corresponda às expectativas gerais. Não sob risco de punições, mas simplesmente sob risco de serem “mal vistas”. Essa é a regra tanto no mundo social quanto no mundo familiar.

Como comentei no começo deste trabalho, os mundos ficcionais desses romances são cindidos em duas moralidades diferentes, contra as quais a protagonista elabora uma moralidade alternativa. Utilizando a teoria de Haidt, é possível dizer agora que um desses sistemas enfatiza desproporcionalmente a fundação da Autoridade, enquanto o outro enfatiza a da Liberdade. Como o próprio Haidt comenta, essas duas fundações operam em tensão constante (HAIDT, 2012, posição 2876). No mundo dos romances de Telles, todavia, esses dois códigos de valores não são inconciliáveis. Em *Ciranda de Pedra*, eles são representados respectivamente por Bruna e Otávia, irmãs da protagonista Virgínia. O contraste é estabelecido desde a infância das personagens: Bruna está sempre acompanhada de sua Bíblia, com a qual tenta “educar” Virgínia e censurar certos hábitos de Otávia, como sua superficialidade. Otávia, por sua vez, acha a religiosidade da irmã exagerada, preocupando-se apenas com o próprio prazer a ponto de, quando se torna mais velha, assumir uma postura cínica, emocionalmente distanciada, se envolvendo com vários amantes sem se importar com que se magoem ou não. Para quem não está familiarizado com a obra, um dos conflitos do romance é o fato de Laura, mãe das meninas, ter se divorciado de Natércio após um caso com seu médico. Otávia, desde criança, não tem grandes problemas com isso, e chega a se orgulhar de suas semelhanças com a mãe. Bruna, por sua vez, é violenta em seu julgamento, e é nesses termos que ela falará à irmã mais nova, Virgínia: “Nossa mãe está pagando um erro terrível, será que você não percebe? [...] Esqueceu-se dos seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal!” (TELLES, 1998a, p. 36–37). Perceba-se a escolha do vocabulário: *deveres*, *honra*

da família. Otávia está menos preocupada com a perda ou a salvação da alma da mãe do que com o compromisso *social* que ela deveria ter mantido. É a fundação da Autoridade falando, não da Santidade.

Diferenças à parte, Bruna e Otávia vivem juntas e continuarão vivendo juntas quando adultas. A única excluída é Virgínia, como se mostra na mesma cena: “como se obedecessem ao mesmo sinal, desataram a rir. Virgínia esboçou um sorriso. A verdade é que, quando as duas se uniam, ela teria mesmo que ficar de fora” (TELLES, 1998a, p. 45). A maior manifestação dessa coesão entre as duas é quando elas se veem como necessárias a Virgínia: Bruna diz à irmã: “Você é esquisita, Virgínia. Precisa deixar dessas tolices [...] Seria bom se viesse morar aqui. [...] Você precisa de nós” (TELLES, 1998a, p. 40). “Nós”. Não de “mim, Bruna”, mas de “nós”. Contrastantes entre si, Bruna e Otávia representam uma unidade quando em oposição à irmã mais nova. A moralidade vigente suporta variação de valores sem que isso gere crises internas, mas não a representada por Virgínia. Por quê?

Seria essa moralidade incoerente? Laura havia sido de certa forma “banida” de suas relações sociais após manter um caso adúltero com seu médico, Daniel, com quem passa a morar depois do divórcio. Depois, no entanto, vemos Otávia mantendo relações com diferentes pessoas ao mesmo tempo sem quaisquer consequências. Bruna, que era a pessoa que mais denunciava o “pecado” de Laura, casa-se com Afonso, um amigo de infância, e ambos mantêm amantes ao longo do romance. Sinais do tempo? A nova geração se mostrando mais “tolerante” (ou então mais “imoral”, dependendo do ponto de vista que se adote) do que a anterior? Não. A questão é que Laura amou profundamente a Daniel, rompeu um “pacto social” ao preferir o novo amante ao marido, diferente de Bruna e de Afonso, que não assumem seus casos, e de Otávia, que não ama ninguém. A transgressão de Laura não é de um “excesso de liberdade” (isso descreveria melhor o comportamento de Otávia, que nunca chega a ser rechaçada de seu meio), mas de seu “romantismo”: ela opta pelo “amor verdadeiro” em detrimento das convenções. A própria Virgínia percebe que foi essa a sua transgressão:

Diferente, sim, mas diferente porque o amor de Laura por Daniel era todo feito de deslumbramento e loucura, ao passo que a ligação entre aqueles dois [Bruna e seu amante] não podia consistir senão numa aventura sexual. [...] Mas a mãe tivera a desfaçatez de confessar

tudo, de abandonar Natércio. Injusto, não? O certo era fazer como ela, Bruna, fizera, tudo às escondidas [...] (TELLES, 1998a, p. 148-149).

É como na citação acima de *Verão no Aquário*: as aparências importam mais do que o que se faz.

O que faz Virgínia diante de tal constatação? Uma ruptura completa com as convenções de seu meio? Inicialmente, sim. Conforme se frustra com a moralidade apenas aparentemente rígida de Bruna, ela passa a uma imitação do comportamento da outra irmã: “E Otávia não estava certa? O mais aconselhável era não cogitar de classificações e ir fazendo tudo que desse ganas, sem esperar depois qualquer castigo ou prêmio” (TELLES, 1998a, p. 139). A fórmula de vida de Otávia é resumida por ela própria mais adiante: “Você pensa demais querida”, diz à irmã; “Ande despreocupadamente e verá que não há nem passo bom nem ruim, é ir andando, tocando para a frente” (TELLES, 1998a, p. 171). Otávia não se preocupa com julgamentos morais, nem sobre suas próprias ações nem sobre as dos outros, prefere viver a cada instante segundo a própria vontade e deixar que os outros façam o mesmo, para o bem ou para o mal. A liberdade como único valor, pouco importando que as demais fundações morais sejam menosprezadas. Esse posicionamento reaparece em *Verão no Aquário*, nas figuras de Marfa, Fernando (um dos amantes de Raíza), e da própria Raíza no começo do romance. A moralidade de Bruna, por sua vez, reaparece em André, o atormentado seminarista por quem Raíza se apaixona. Ambos compartilham um dogmatismo que parece ter mais a ver com a fundação de Autoridade do que com a de Santidade, posto repetirem, mesmo que de forma hipócrita, normas e obrigações mais do que se sentirem instintivamente propensos a segui-las: Bruna comete adultério e esconde o fato; André cede à sua vontade de dormir com Raíza e, sem saber como conciliar o desejo sexual com o dogma, comete suicídio.

Até certo ponto, as protagonistas de *Ciranda de Pedra* e de *Verão no Aquário* possuem trajetórias opostas: Virgínia, que era excluída pelas irmãs e seus amigos, passa a conviver com eles em seus hábitos hedonistas; Raíza, que vivia nesse mesmo tipo de hedonismo, adota abruptamente um modo de vida moralmente asséptico, até mesmo exagerado. As duas chegam no mesmo fim, no entanto. Recusam tanto o dogma quanto a amoralidade. A primeira recusa, tem a ver com a fundação da Liberdade. Como observado por Pedro Dolabela

Chagas, a autonomia é importante para todas essas personagens, não é algo do qual querem abrir mão a favor de uma norma externa. Por outro lado, as fundações do Cuidado e da Santidade são tão importantes para as protagonistas de Telles quanto à da Liberdade, e por isso recusam também a amoralidade, o hedonismo, que prejudica, aos seus olhos, tanto o próximo quanto o próprio eu. A liberdade que defendem, ao contrário, é a de uma autonomia que se opõe, sim, ao convencional, mas apenas em favor de sentimentos verdadeiros e “nobres”. Por isso Virgínia se põe do lado da mãe: ela não feriu Natércio por um capricho momentâneo e nem agiu de maneira hipócrita.

Liberdade associada à Santidade, portanto. Daí vem o nojo de Virgínia após suas noites de seduções superficiais; daí vem a vontade de Raíza de se tornar “boa” ao cortar violentamente todos os vícios de sua vida antiga (e não só o sexo, vale dizer, mas também as drogas, a bebida, o cigarro...). E uma Liberdade associada, igualmente, ao Cuidado: o aprendizado de que não se deve magoar os outros, de que se deve buscar o afeto e o entendimento mútuo, o total abandono do cinismo. Os dois romances, conforme caminham para seus desfechos, se enchem de cenas de perdão. O rancor que enchera as páginas anteriores é substituído pela compaixão. Ambos os romances se encerram com uma espécie de “renascer” de suas protagonistas, em que elas se tranquilizam, enfim, ao encontrarem um modo de viver que julgam adequado: sínteses entre a autonomia e o cuidado com o outro, entre a autonomia e um senso de preservação da própria pureza – duas concepções cristãs, mas não dogmáticas. Se no *Bildungsroman* – tomando como exemplo o romance de Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* – a conclusão leva a uma conciliação (LUKÁCS, 2009), o mesmo ocorre nos romances de formação de Lygia Fagundes Telles. A diferença é que se trata menos de uma conciliação entre o eu e o mundo do que de uma conciliação do eu consigo mesmo. Conciliação que coincide com uma conciliação com Deus. Não à toa, a trajetória por autonomia de Virgínia, que se iniciara com o gesto de arremessar pela janela a Bíblia da irmã (TELLES, 1998a, p. 84-85), se encerra com a possibilidade de um reencontro com Deus:

Não acreditava, pois nunca vira, mas muitos também nunca tinham visto e contudo estavam certos. “Bem-aventurados os que não viram e acreditaram”, Ele disse. Nisso estava o maravilhoso, não ver, não receber qualquer sinal e acreditar. [...] Era preciso senti-lo. E

para senti-lo, precisava ter fé. E a fé tinha que brotar com espontaneidade daquela relva. Meneou a cabeça. Ainda não, ainda era cedo, mais tarde, talvez. Sentia por enquanto a grande nostalgia de Deus. Um dia, quem sabe? ainda se encontrariam. Haveria de reconhecê-Lo e amá-Lo ainda mais por todo o tempo perdido sem amor. (TELLES, 1998a, p. 187).

Para completar esse “renascer”, Virgínia sente necessidade de viajar, cortar laços com seu meio atual, o que não acontece com Raíza. A diferença é que Virgínia está solitária em seu mundo: sua mãe e seu pai verdadeiro, outros “puros” nessa interpretação romântica, estão mortos. Conrado, um dos amigos das irmãs por quem ela é apaixonada, é semelhante a ela, mas é um observador passivo dos vícios alheios, não consegue cortar seus laços. Raíza, ao contrário, tem a mãe, que ela aprende a enxergar como o exemplo, além de passar a ver que Marfa, apesar de seus vícios, também tem bons impulsos por trás de seu cinismo, ao trabalhar para ajudar a família e dar apoio emocional à Raíza em suas crises. Em resumo, ambas encontram um equilíbrio, uma forma de liberdade que não degrada nem a si mesmo nem ao próximo caindo no hedonismo, uma moralidade, repito, de ar cristão, mas que recusa sua versão institucionalizada, já que nenhuma determinação externa é vista como tendo autoridade para saber o que é melhor para cada um. É necessário, ao contrário, buscar as respostas em si mesmo. “Eu tinha me perdido e me achei outra vez” (TELLES, 1998a, p. 188), diz Virgínia no final de *Ciranda de Pedra*. O desenvolvimento de uma moralidade alternativa, nos romances de Lygia Fagundes Telles, consiste no entendimento do que seus próprios sentimentos ditam. A repressão é sempre externa, e a libertinagem é um abandono do eu ao ritmo das relações impessoais predominantes. A justa medida está no eu. Telles retrata o reencontro com Deus como consequência desse reencontro consigo mesmo.

As Meninas

Com isso, creio ter dado conta de *Ciranda de Pedra* e de *Verão no Aquário*. Mas e *As Meninas*? Apesar de maiores especificidades – sejam formais ou temáticas, como indicado na introdução deste trabalho –, o terceiro romance de Lygia Fagundes Telles não é diferente. A descentralização de seu foco narrativo, abarcando agora não uma, mas três

protagonistas, não altera a hierarquização dos valores morais, que, inclusive, são os mesmos dos outros romances. Lorena, nesse sentido, é a personagem análoga a Virgínia e Raíza, e é quem tem mais espaço no romance e quem é legitimada no final, ao alcançar uma satisfação pessoal mais demarcada do que as duas amigas, Lia e, principalmente, Ana Clara.

É possível dizer até mesmo que essa descentralização torna o projeto de Lygia Fagundes Telles mais eficaz. As moralidades a serem “abandonadas” agora não se restringem ao plano de fundo, entendido como o “mundo” ao qual a protagonista contrasta, mas são vistas *por dentro*. Começamos com o papel simbólico de Ana Clara. Em certa medida, ela é uma versão decadente de Otávia e Marfa. Em *Ciranda de Pedra*, Otávia conserva ainda uma certa superioridade, apesar de seus hábitos serem julgados negativamente por Virgínia (e, por consequência, pelo romance). Ao manter uma distância emocional de seu meio, Otávia machuca os outros, sim, mas ao mesmo tempo preserva seus próprios sentimentos: ela é inatingível, nada parece feri-la. Em *Verão no Aquário*, Marfa, ao intercalar seu estilo de vida hedonista (sexo casual, drogas etc.) com gestos altruístas, ganha aos olhos de Raíza certa estatura moral, que a afasta de outros personagens de seu meio, como Fernando, esse sim sem qualidades que o redimam. Ana Clara, por sua vez, tão entregue ao seu vício em drogas e bebidas, não conserva em sua indiferença qualquer traço de superioridade. Ela é uma pessoa frágil, traumatizada, incapaz de agência. Sua reivindicação de liberdade e autonomia é infrutífera. Vejamos, por exemplo, seu fluxo de consciência, presente no oitavo capítulo do romance, em que se vangloria por se drogar publicamente sem que percebam:

Como a gente é escondida. E como é livre. [...] A gente é livre olha aí ninguém sabe o que tenho no bolso. Ninguém sabe o que estou engolindo. Milhares de pessoas em redor e ninguém. Só eu. Agora mesmo neste minuto uma porrada de gente está matando outra porrada e quem é que está sabendo. Neste prédio aqui em cima. Milhares. Genial isso. Fazer as coisas na cara dos outros e os outros. (TELLES, 2009, p. 185).

Não é o tipo de liberdade que Virgínia, Raíza ou Lorena defendam. É mais um autoabandono, que a própria personagem compara, indiretamente, com o assassinato. Ao final dessa mesma noite, Ana Clara

é levada, em estado de inconsciência, para a cama de um desconhecido (TELLES, 2009, p. 191). Mais do que nas duas obras anteriores, em que a liberdade desregrada de indivíduos cínicos era condenada pelo romance na medida em que feria o outro, *As Meninas* explora como uma liberdade desprovida de outros valores conciliatórios pode levar à própria ruína. Não à toa, Ana Clara morre ao final do romance. Em seu posfácio para a obra, o romancista Cristovão Tezza enxerga nisso o que chama de um “presságio moralizante”, “o único momento em que a narrativa cede terreno a um artifício lírico, pela composição da cena” (TEZZA, 2009, p. 292). Talvez se trate de um “exagero”, no sentido de forçar a verossimilhança da ficção em prol de um significado retórico. No entanto, Telles explora esse valor simbólico moralizante desde seu primeiro romance. E mesmo em *As Meninas* isso não seria menos claro se Ana Clara permanecesse viva. Os romances de Lygia Fagundes Telles estão constantemente enfatizando a *necessidade* de se manter digno e empático, ou seja, para retomar os termos de Haidt, a necessidade de cultivar as fundações da Santidade e do Cuidado em *equilíbrio* com a da Liberdade, e não subjugadas a ela.

E quanto à Lia? No esquema proposto, ela deveria ocupar em *As Meninas* a posição de Bruna e André nos romances anteriores, o que pode soar estranho. Lia, afinal, é uma militante de esquerda, o que deveria ser algo bem diferente de um católico. É curioso, aliás, como o discurso religioso sai de cena no terceiro romance de Telles, relegado ao plano de fundo com as freiras do internato em que a ação se passa. Apesar de postas em segundo plano, as freiras aparecem mais em *As Meninas* do que nos outros dois romances, mas não é tanto a religião o tema de suas conversas com as protagonistas quanto questões morais cotidianas. É quase como se a autora, vendo que a religião não era mais tão relevante enquanto possibilidade normativa de comportamento para a juventude dos anos 60, a substituísse pela militância política, esta sim em ascensão. Isso poderia acarretar grandes diferenças para a estruturação da moralidade nesse mundo, mas não é o que ocorre. A *ideologia* de Bruna e André é decerto bem diferente da de Lia. Aqueles remetiam principalmente às fundações da Santidade, enquanto esta remete às fundações da Liberdade, do Cuidado (dos “povos oprimidos”), da Equidade e da Lealdade (aos “camaradas”). Porém, como comentei antes, a retórica altamente religiosa de Bruna e André é mais dogmática do que intuitiva e autêntica – o que importa, mais do que compartilhar desses valores intimamente,

é a adesão a eles enquanto norma. São discursos revestidos de autoridade, portanto, pouco sujeitos à variação individual. Lia não abandona suas crenças, mas se torna cada vez mais próxima da relação exemplar, aberta, que as protagonistas de Lygia Fagundes Telles (Virgínia, Raíza e Lorena) mantêm com seus valores. Ela descobre que o dogma pouco importa. “Eu devia ter feito alguma coisa por ela e o que fiz? Discurso. Essa puta vocação pra discurso” (TELLES, 2009, p. 262), diz, perto do final de *As Meninas*, diante da morte de Ana Clara. No universo de Telles, existe sempre um descompasso entre as normas com pretensão à universalidade (sejam da Igreja ou do Partido) e as boas ações caridosas.

É frequente a crítica ressaltar o caráter político do romance, com sua ambientação em uma São Paulo em pleno 1969, após a implementação do AI-5. O discurso de esquerda já estava presente em *Verão no Aquário*, mas ali ele aparecia, através de algumas falas de Fernando, como um adereço retórico da intelectualidade da época, não muito diferente de como a música clássica ou a poesia concreta aparecem nos dois primeiros romances da autora. Em *As Meninas*, ao contrário, a política tem maior relevância: ela é posta como uma alternativa de vida; e também como um risco, no que se refere à repressão policial. Todavia, essa dimensão de ameaça nunca se concretiza no romance. O engajamento político aparece não como um imperativo diante das condições sociais específicas de um regime ditatorial (como aconteceria em *Quarup*, de Antônio Callado, por exemplo), mas sim como um sistema de valores externo ao eu, que, independentemente da sua validade, é visto sob suspeita na medida em que se impõe enquanto dogma. É nesse sentido que a militância substitui a religião institucionalizada em *As Meninas*, sem alterar em nada a estruturação que ordenava a moralidade nos dois romances anteriores.

Por isso, o romance em si não se engaja, seu ponto de vista permanece próximo ao de Lorena, que é o mesmo ponto de vista que o de Virgínia e de Raíza. Como diz Cristovão Tezza,

a transformação histórica e social que o texto revela no seu conjunto tenso de flagrantes é menos política que existencial, ou, mais imediatamente, de costumes. [...] Nesse auto de fé a um tempo altissonante e coloquial está o programa de uma geração para a qual liberar-se dos grilhões morais da família tradicional, com todo o pacote que vinha junto, era mais importante que derrubar o governo. (TEZZA, 2009, p. 291).

É inegável que *As Meninas* lida, sim, com a ditadura, com a tortura e com a repressão política – mas não é um romance *da* ditadura, para usar uma expressão que circula na historiografia sobre a literatura do período. Os “grilhões” predominantes nesse mundo ficcional, como aponta Tezza, continuam sendo os da moral, e não os da política. *As Meninas* não busca engajar seu leitor na luta política (embora reconheça o contexto político como abominável), mas sim na busca pela autonomia moral. O modelo continua sendo Lorena, e não Lia. Se a repressão política é denunciada, o dogmatismo militante também é visto com desconfiança, e Lia só se torna “satisfeita” ao combinar sua visão política com o cuidado pessoal: sua viagem para a Argélia, projetada no final do romance, apesar de motivada politicamente, não é tratada de forma diferente que a viagem espiritual que Virgínia, em *Ciranda de Pedra*, pretende fazer ao Oriente. O “programa” a que Tezza se refere na citação é a seguinte reflexão de Lorena: “Nossa plenitude, eis o que importa. Elaboremos em nós as forças que nos farão plenos e verdadeiros” (TELLES apud TEZZA, 2009, p. 291). É o mesmo programa de Virgínia e Raíza. A articulação entre Liberdade, Cuidado e Santidade – elaborada pelo eu, e não por qualquer orientação externa.

Faço apenas uma ressalva ao comentário de Tezza. A geração contemporânea ao romance pode ter se identificado com o “programa” apresentado na figura de Lorena, mas eu não concordaria em dizer que o que Telles se propôs a escrever foi o programa *dessa* geração. Afinal, o mesmo problema estava posto já em *Ciranda de Pedra*, publicado vinte anos antes, e retratando, portanto, uma geração anterior, em outro contexto do país. Um argumento possível seria o de que, de uma geração para outra, os jovens não mudaram. Outro argumento possível (e o que prefiro) é o de que foram os interesses de Telles que não mudaram, e por isso ela os projeta em três décadas diferentes, com poucas alterações fora algumas adequações de contexto.

Diante da tradição do romance católico

Lygia Fagundes Telles leva suas protagonistas a uma moralidade próxima do que podemos chamar de cristã sem com isso narrar conversões. Mesmo em *Ciranda de Pedra*, o reencontro com Deus é encarado como expectativa futura, e não como algo dado no presente. Os valores cristãos da caridade e da pureza, ao contrário, são alcançados

pelas personagens em sua própria natureza. O exercício da autonomia, em resumo, leva a Deus.

Isso é muito diferente do que o que se encontra na literatura brasileira anterior, por exemplo, nos autores católicos da década de 1930, como José Geraldo Vieira, Lúcia Miguel Pereira e Octávio de Faria. Em seu estudo *Uma História do Romance de 30*, Luís Bueno (2015) mostra como esses autores viam no autocontrole e na supressão da liberdade individual uma necessidade no caminho para o encontro com Deus. Em *Território Humano*, romance de Geraldo Vieira publicado em 1936, Germano e Adriana, ambos casados, são apaixonados um pelo outro. Eles se veem tão ligados espiritualmente que, como Bueno comenta, “enxergam em seu amor um desígnio divino” (BUENO, 2015, p. 341). Isso significa que o adultério é legitimado, como ocorre entre Daniel e Laura em *Ciranda de Pedra?* Não. Na noite em que decidem finalmente ir para a cama, um conhecido de José, subitamente enlouquecido, invade o quarto e dispara tiros contra o amigo, assassinando, ao invés dele, Adriana:

É difícil saber o sentido dessa interrupção, mas é perfeitamente possível enxergar, dentro da estrutura de pensamento do romance, que se trata da intervenção da providência divina para evitar o ato que, por mais justificável que pudesse ser no caso do altíssimo amor que unia aquele casal, continuava a ser moralmente condenável. (BUENO, 2015, p. 342).

Em autores como José Geraldo Vieira e Octávio de Faria, a salvação é encarada como algo externo, ao qual se tem de alcançar através do autocontrole, através de “um esforço pessoal contra as forças que afastam de Deus” (BUENO, 2015, p. 366), muito diferente dos romances de Lygia Fagundes Telles, em que a aproximação com Deus se dá não através de lutas, mas através da entrega aos próprios sentimentos. Também em Lúcia Miguel Pereira existe uma visão de que é necessário um compromisso maior do que a mera natureza. Cecília, a protagonista de *Em Surdina*, sente falta de “alguma coisa” que não sabe definir o que é, mas sente-se satisfeita assim; é o narrador quem faz questão de enfatizar que coisa é essa, direcionando a compreensão do texto: “A única diferença que há entre eles, na verdade, é que Cecília é capaz de aceitar essa sua ‘elevação’ em relação aos instintos sem maiores questionamentos, enquanto o narrador precisa dar a ela alguma razão – e encontra uma em Deus” (BUENO, 2015, p. 325).

Para retomar a teoria de Haidt uma última vez, é possível dizer que no romance católico de 30 a fundação da Liberdade é sempre negociável em favor da fundação da Autoridade. É necessário lutar contra si mesmo para se chegar a Deus, enquanto que em Lygia Fagundes Telles, ao contrário, é necessário ser fiel a si mesmo. Embora a valorização da autonomia tenha se tornado frequente nos anos 50³, poucos autores além de Lygia Fagundes Telles a veriam como meio para se chegar a Deus. Em Carlos Heitor Cony, Deus é negado em prol do indivíduo; em Clarice Lispector, Deus é superado, entendido como uma transcendência abstrata, sincrética, que se confunde mais com as potencialidades do eu do que com qualquer religião específica. O único outro autor que, assim como Telles, veria no exercício da autonomia um caminho para a conciliação com Deus e com a moralidade cristã seria Fernando Sabino, em seu romance *O Encontro Marcado*, de 1956. Mas isso é assunto para outro trabalho.

Referências

- BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. 1. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. Lygia Fagundes Telles e o *Bildungsroman* no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [s. l.], n. 56, p. 1–12, 2019. DOI: 10.1590/2316-4018566.
- CHAGAS, Pedro Dolabela; GUIMARÃES, Miriany Litka. Sobre a inferência de valores morais na leitura de ficção (numa análise de *Vidas secas*). *Contexto*, n. 39, p. 87–112, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/35849>.
- CHAGAS, Pedro Dolabela; BERTINATO, Dankar. A moralidade em Asfalto selvagem: Nelson Rodrigues entre dois tempos do romance
3. É a essa tendência que contraste com a do romance de Nelson Rodrigues, *Asfalto Selvagem*, em minha dissertação. Na obra de Rodrigues, como adiantado por mim e por Pedro Dolabela Chagas no artigo “A moralidade em *Asfalto selvagem*: Nelson Rodrigues entre dois tempos do romance brasileiro” (2021), predominaria, na contramão do *Bildungsroman* dos anos 50, uma desconfiança da liberdade individual (CHAGAS, BERTINATO, 2021, p. 55).

- brasileiro. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [s. l.], v. 30, n. 1, p. 31-57, 2021. DOI: 10.17851/2358-9787.30.1.31-57.
- HAIDT, Jonathan. *The Righteous Mind: Why Good People are Divided by Politics and Religion*. New York: Pantheon Books, 2012. Edição Kindle.
- KEANE, Webb. *Ethical Life: Its Natural and Social Histories*. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- KEKES, John. *Moral Tradition and Individuality*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- KEKES, John. *The Morality of Pluralism*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: Um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de Pedra*. 31. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no Aquário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TEZZA, Cristovão. *As Meninas: Os Impasses da Memória*. In: TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

A heteronímia pessoana enquanto espaço psicológico: um contraponto ao Fausto de Goethe

Débora Domke Ribeiro Lima (ULisboa)¹

Estudar as sensações que regem a escrita de Fernando Pessoa é o primeiro passo para se compreender os contrapontos e as afinidades com Goethe, no que se refere à construção do texto fáustico. Antes mesmo de adentrar o contexto heteronímico que rege o percurso criador do escritor português, faz-se necessário observar a relevância desse universo de sensações que o escritor experimenta durante seu processo criativo.

José Gil resume o processo de criação do autor de forma exímia quando afirma que Pessoa

[...] tinha o seu laboratório de linguagem. Estava consciente disso, e espantava-se e maravilhava-se como se tudo se passasse fora dele. ‘No lado fora de dentro’, como ele próprio diria. Porque era realmente dentro dele que se produzia a obra, que se aceleravam os mecanismos que acompanham a produção de palavras, de metáforas, de versos, de poemas, de odes inteiras. (GIL, 1987, p. 9).

A partir dessa constatação sobre a importância das sensações na construção do espaço psicológico de sua obra, mais especificamente, na criação do seu *Fausto*, o autor nos permite adentrar as profundezas de sua consciência, envolvida por um universo de emoções que são vivenciadas durante o poema dramático.

É com base na experiência do sonho que Fernando Pessoa constrói o espaço de sua obra: é uma dimensão que não se estabelece entre o real e o imaginário, é uma espécie de intervalo entre ambos. Assim apresenta também o seu *Fausto*, pois não se pode identificar de forma direta como o protagonista vivencia sua experiência, sua dor e sua aspiração amorosa. Somente se pode espreitar algumas elocubrações baseadas em sensações, que, somadas à heteronímia em sua fase embrionária, que, segundo Eduardo Lourenço, “é já heteronimismo flutuante, heteronimismo em arquipélago, abstracto, metafísico”

1. Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Londrina, Doutora em Literatura Comparada pela USP e pós-doutora pela ULisboa.

(2013, p. 15), servem como guias para melhor compreender essa aventura solitária que o autor desenvolveu ao longo do seu *Fausto*.

No *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares, que deu origem aos outros heterônimos, apresenta um universo peculiar da construção psicológica de um espaço único, que se desdobra em inúmeros outros espaços², guiados pelas diferentes sensações que ele experimenta ao longo dessa espécie de delírio que o livro apresenta ao leitor.

Os cinco atos da aventura interior que o *Fausto* de Pessoa vivencia apresentam diferentes estágios de aprofundamento em relação ao universo de sensações que experimenta. Embora tenha essa característica peculiar que o diferencia dos outros Faustos (de Goethe, Marlowe ou Vallery), é possível estabelecer algumas relações entre eles.

Sendo assim, faz-se necessário analisar algumas passagens da obra de Pessoa, reconhecendo nelas as reflexões interiores heteronímicas, mas também alguns traços que, de certa forma, demonstram a significativa influência goetheana em sua obra.

Como afirma Eduardo Lourenço,

[...] o Fausto de Pessoa não tenta, como o de Goethe, sair, através do confronto carnal e histórico com as múltiplas formas do espírito que nega, desse círculo da subjectividade. Encerra-se dentro dele. O seu Fausto é, ao mesmo tempo, pura vertigem ontológica e pura solidão. (2013, p. 24).

Com base nessa reflexão, pode-se analisar sua obra sob a perspectiva da introspecção, lançando alguns contrapontos e afinidades com o escritor alemão.

No primeiro ato do *Fausto*³ de Pessoa, a autora nos adianta que o foco principal está na temática do “mistério do mundo”, que aliás irá permear todas as reflexões do protagonista. As três estrofes iniciais

2. Segundo José Gil, Fernando Pessoa “pratica a auto-análise, que não é nem a introspecção psicológica nem uma técnica derivada da psicanálise. Sonha e analisa as suas sensações, como se estas fossem unidades estéticas objectivas. Longe de assistir passivamente ao desenrolar do processo, provoca-o de acordo com certas técnicas que aprendeu a aplicar: multiplica as sensações, divide-as, desdobra-as, isola-as. Faz surgir assim as sensações mais agudas, mais intensas” (p. 17).
3. A edição do *Fausto* de Fernando Pessoa a ser utilizada neste estudo é a de Teresa Sobral Cunha, com o prefácio de Eduardo Lourenço. Relógio D’água, 2013.

do poema denunciam a estética heteronímica pessoana e sua relação estreita com a criação goetheana:

Ah, tudo é símbolo e analogia!
O vento que passa, a noite que esfria
São outra coisa que a noite e o vento –
Sombras de vida e de pensamento.

Tudo que vemos é outra coisa.
A maré vasta, a maré ansiosa,
É o eco de outra maré que está
Onde é real o mundo que há.

Tudo que temos é esquecimento.
A noite fria, o passar do vento
São sombras de mãos cujos gestos são
A ilusão mãe desta ilusão.

(PESSOA, 2013, p. 40).

Nessas poucas estrofes já se pode reconhecer a escrita que não se limita a um único “eu”, uma vez que se pode reconhecer o eco de seus heterônimos (“Tudo que vemos é outra coisa”, que remete à fase intimista de Álvaro de Campos) e também a realidade simples e irrevogável de Alberto Caeiro, quando admite que “é real o mundo que há”. Sem contar a sinestesia presente no verso “A noite fria, o passar do vento”.

A ligação com o *Fausto* de Goethe se faz presente pela própria insatisfação, característica própria do adjetivo fáustico e que representa o homem moderno. Na obra do escritor alemão, a cena “Noite” inicia-se num quarto abafado, escuro e sombrio, que combina com o espírito do protagonista, insatisfeito, desgostoso por reconhecer que todos os anos dedicados ao estudo solitário, em seu cômodo, não resultaram em nada satisfatório.

(Num quarto gótico, com abóbadas altas e estreitas, Fausto, agitado, sentado à mesa de estudo).

Ai de mim! da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio com dantes sou!

De doutor tenho o nome e mestre em artes,
 E levo dez anos por estas partes,
 Pra cá e lá, aqui ou acolá
 Os meus discípulos pelo nariz.
 E vejo-o, não sabemos nada!
 Deixa-me a mente amargurada

(GOETHE, 2004, p. 63).

Como já dito no início do texto, o cenário apresenta grande importância na composição da cena para Goethe, o que em Pessoa é substituído, se assim é possível dizer, pela escrita heteronímica, que serve como alicerce para o desenvolvimento do texto essencialmente interiorizado.

O escritor alemão mostra a insatisfação e frustração de Fausto ao perceber que não possui o conhecimento de que gostaria. Esse motivo é que levará a magia como forma de preencher essa falta que faz parte da existência, levando o protagonista a infringir as leis morais e religiosas para alcançar o que acredita ser necessário. Vale lembrar que, no Fausto de Goethe, esse caminho foge à lenda medieval que percorria oralmente a Alemanha e que também se faz presente no Fausto de Marlowe. Goethe coloca, no meio da aventura do antigo “pacto”, uma aposta que desvirtua a antiga regra de que o pactário tinha vinte e quatro anos de glória e, após esse período, teria que entregar sua alma ao diabo, desafiando Fausto a conhecer o amor e não se entregar.

Ainda no primeiro ato do *Fausto* de Pessoa, percebe-se que sua insatisfação, ao contrário da do Fausto alemão, se atém ao universo puramente metafísico:

Não leio já; queria abrir um livro
 E ver, de chofre, ali, a ciência toda...
 Queria ao menos poder crer que, lendo
 E em prolongadas horas lendo e lendo
 No fim alguma coisa me ficava
 Do essencial do mundo, que eu sabia
 Até ao menos cada vez mais perto
 Do mistério... Que ele, inda que inatingido,
 Ao menos dele que eu me aproximava...
 Não fosse tudo um [...]
 Como uma criança que a fingir sobe
 Uns degraus que pintou no chão...

(PESSOA, 2013, p. 45).

Nesses versos fica nítida a insatisfação de forma mais próxima à goetheana. A analogia feita com a escada desenhada no chão ilustra a condição humana: a necessidade de fingir que detém algum conhecimento para poder prosseguir; caso contrário, o existir é insuportável. É nesse ponto que os dois Faustos se reconhecem. Sabe-se que Pessoa não concluiu sua obra, mas os escritos que deixou, organizados por estudiosos como Teresa Sobral Cunha, ajudam o leitor a perceber os caminhos e o pensamento do escritor português. Sua obra foi a tentativa não concluída de construir um clássico, sem se desvencilhar da subjetividade e da pluralidade que acompanharam a escrita do autor.

Após a cena “Noite” (do *Fausto* de Goethe), seguem-se os acontecimentos até o momento em que conhece Mefistófeles, com quem sela uma aposta na qual não pode se apaixonar. Após esse evento, o protagonista vivencia vários acontecimentos, até o ápice, quando Margarida comete o infanticídio e enlouquece. Todas as fases dos acontecimentos são marcadas pelo cenário minuciosamente construído para compôr cada detalhe da tragédia.

De forma sucinta e gradual, podemos vislumbrar o desenvolvimento das cenas conforme a descrição do espaço na tragédia de Goethe. Os comentários do Professor Marcus Vinicius Mazzari no início de cada cena ajudam o leitor a imaginar esse cenário tão importante para a composição da obra:

A tragédia terrena de Fausto inicia-se com uma cena noturna na estreiteza de um quarto apostrofado como “antro vil” e “maldito, abafador covil”. Goethe configura assim o ambiente apropriado para o desdobramento de um balanço de vida inteiramente negativo, lamentando-se Fausto dos esforços despendidos ao longo de muitos anos na solidão do seu gabinete de estudo. (GOETHE, 2010, p. 61).

Já em Pessoa, no segundo ato, percebe-se um aprofundamento ainda maior de sua introspecção, enfatizando ainda mais as dimensões do “eu” de Fausto:

Paro à beira de mim e me debruço...
 Abismo... E nesse abismo o Universo
 Com seu Tempo e seu Espaço é um astro e nesse
 Abismo há outros universos, outras

Formas de Ser com outros Tempos, Espaços
 E outras vidas diversas desta vida...
 O espírito é antes estrela... O Deus pensável
 É um sol... E há mais Deuses, mais espíritos
 Doutras maneiras de Realidade...
 E eu precipito-me no abismo, e fico
 Em mim... E nunca desço... E fecho os olhos
 E sonho – e acordo para a Natureza...
 Assim eu volto a Mim e à Vida...

(PESSOA, 2013, p. 119).

Esse trecho resume o tempo e o espaço no Fausto de Pessoa: o voltar-se para si mesmo, um abismo entre realidade e sonho, uma terceira dimensão em que o protagonista tenta alcançar, mas que não consegue. Uma terceira via nunca atingida, que obriga o protagonista a estar em constante busca⁴.

Nos dois primeiros atos da obra de Fernando Pessoa, Fausto faz intensas reflexões sobre a sua existência, o abismo entre sonho e realidade e a angústia perante a morte. Já no terceiro ato, o autor coloca em cena a luta do protagonista perante o amor. Ao dar voz a Maria, o protótipo do amor e da religiosidade em estado puro, o protagonista se vê perante a impossibilidade de vivenciar o sentimento. Ele mesmo admite que “para poder amar eu precisava esquecer que sou Fausto o pensador” (PESSOA, 2013, p. 142).

Dessa forma, o Fausto de Pessoa não consegue amar justamente por ser quem é. O autor português mantém a tradição fáustica, que impossibilita a transformação do personagem, como acontece com o Romance de Formação, que tem como seu precursor *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Mesmo sendo Fausto um poema dramático, pode-se perceber que a trajetória do herói, na obra do escritor alemão, segue caminho diverso, uma vez que, como já mencionado anteriormente, há uma aposta e não um pacto, que tem como principal desafio não se apaixonar.

Após inúmeras experiências, o final do *Fausto II* apresenta um cenário de salvação, no qual as figuras celestes ajudam Fausto a

4. Vale lembrar que Guimarães Rosa, no conto “A terceira margem do rio” aborda essa terceira dimensão, quando relata a história de um pai de família que sai de casa para viver à margem de um rio e nunca sai de lá. Ele relata a busca incessante de uma terceira via, a terceira margem.

encontrar a redenção. A figura de Margarida foi imprescindível no processo de transformação do herói, uma vez que é por meio dela que o protagonista consegue o perdão divino. Goethe inova ao ir na contramão da tradição oral, que tinha como principal objetivo amedrontar a população para que não buscasse o conhecimento, uma vez que a ignorância era essencial para que não se questionasse as leis ou as condutas dos governantes.

No caso de Pessoa, a inexorabilidade é presente de forma enfática, como o próprio protagonista afirma:

Maria: Que fazes tu?
 Fausto: Tento saber amar.
 Nasceu morto o
 Que quis de mim

(PESSOA, 2013, p. 158).

O Fausto de Pessoa é condenado ao abismo de sua própria existência. Não há a possibilidade de uma intervenção concreta, de uma intervenção externa, uma vez que sua própria consciência é a sua própria sentença.

Já o Fausto de Goethe é seduzido por Mefistófeles, que tenta fazê-lo perder a aposta, apresentando-o à jovem Margarida. Na cena “A cozinha da bruxa”, Fausto é seduzido pela bela imagem no espelho e toma a poção do rejuvenescimento oferecida pelo sedutor:

MEFISTÓFELES (*a Fausto*)
 Vem, vem, depressa, eu te conduzo;
 Terás de transpirar do modo mais profuso,
 Para que dentro e fora a força vá atuando.
 Da nobre ociosidade o apreço, após, te ensino,
 E em breve sentirás, com o gozo mais genuíno,
 Cupido a estrebuchar-se em lépido desmando.

FAUSTO
 Só quero ainda espreitar no espelho a aparição!
 Mulher nunca houve como aquela!

MEFISTÓFELES
 Não! não! há de surgir-te, em carne e osso, a visão,
 Do sexo em breve a flor mais bela.
 (Baixo)

Com esse licor na carne abstinência,
Verás Helena em cada fêmea.

(GOETHE, 2004, p. 78).

Após ser seduzido pela visão de Helena, o protótipo de beleza, Fausto vivencia a busca pelo prazer por meio da figura concreta de Margarida. A aposta, então, tenta ser ganha por Mefistófeles, que por muito se empenha em fazer com que o protagonista se apaixone e vivencie o amor.

O questionamento amoroso e a presença de Maria que fizeram parte do terceiro ato da obra de Pessoa dão lugar ao movimento sombrio e introspectivo que envolve o quarto ato. O autor português remete ao antídoto que o Fausto de Goethe toma na cena “A cozinha da bruxa”, porém com outra finalidade: a de acabar com o sofrimento relacionado à existência. Num primeiro momento, o protagonista recorre ao filtro oferecido por um ancião para que ele tenha alívio:

Ancião, não podes tu
Arranjar-me um remédio para a vida?
Quero vivê-la sem saber que a vivo,
Como tu vives... Corta-me o sorriso
Ou te apunhalo! De que te ris? Não rias!
Dá-me já, dá-me um filtro ou [...]
Com que eu me esqueça.

(PESSOA, 2013, p. 184).

Nessa fala já se percebe o desespero e a aspereza de Fausto na busca por tranquilizar sua inquietação. No entanto, o filtro dado pelo ancião não resolve o problema, e ele se revolta ainda mais:

O teu filtro de paz e esquecimento
Não me faz esquecer e só a sombra
De uma possível paz me entrou na alma.
Para a paz que eu queria esta que tenho
É como archote para a luz do sol.

Teu filtro, miserável, é humano!
É para entes humanos que foi feito.
Inda me lembra bem que eu não o sou.

(PESSOA, 2013, p. 185).

Nesse momento impera o auge da ira de Fausto, revelando sua monstrosidade perante a figura frágil do ancião. Já que o antídoto não fez efeito, o protagonista pergunta por algum outro:

Fausto: Mas... não tens outro, diz-me... tu que filtros
Possuis, não tens venenos mais subtis
Para a existência?

Velho: Tu bebeste aquele
Que eu de mais forte tinha, e que eu quisera
Não te dar. Arrancaste-mo da mão.
Talvez não vejas quanto estás melhor...

Fausto: Velho, eu não erro com o pensamento.
Sei como estou. Não estou como quisera
Que me fizeras estar.

Velho: Há um filtro
Diferente daquele que tomaste;
Diverso na intenção com que obra n' alma,
Mas parecido no fazer esquecer.

Fausto: Como diverso na intenção?

Velho: Em vez
De apagar, adormecer,
Faz, com terrível excitar da vida,
Nascer n' alma um conflito de desejos
Um desejo de tudo possuir,
De tudo ser, de tudo ver, amar,
Gozar, odiar, querer e não querer,
Reunir vícios e virtudes – tudo
Como que na ânsia férvida dum trago
Da taça de existir.

Depois de descobrir esse filtro, o protagonista exige que o velho o entregue. Ele hesita em dar-lhe o filtro, mas já é tarde: ele é assassinado com um punhal. Fausto, sem piedade, tira a vida do ancião:

(Fausto levanta o punhal e fells him)
(após matar)

Fausto: Nem sinto horror, nem medo, ou dor, ou ânsia
Nem qualquer forma de estranheza sinto

Pelo que fiz, por mais que tente querer
Sentir, e pelo próprio pensamento
De o dever sentir à força ter
Uma dor, um remorso, um sentimento.
Nada... Vejo, sinto, e vejo apenas
Como qualquer coisa natural

(PESSOA, 2013, p. 190).

A atitude desse Fausto pessoano encontra paralelo com uma cena do *Fausto II* de Goethe, quando os personagens retirados da mitologia grega, Filemon e Balcis são assassinados. Na obra do escritor alemão, o contexto é a modernidade de Fausto, que se torna o governante de um grande império com a ajuda de Mefistófeles e encontra no caminho da construção de diques e aterros a casa dos anciãos. Sem hesitar ele manda colocar fogo na casa, restando apenas duas tílias (árvores milenares). Essa releitura do mito mostra ao leitor o preço que se paga pelo progresso acima de tudo. A atualidade do Fausto goetheano é assustadora, pois serve como contextualização para o que acontece com os desmatamentos e obras que prejudicam a natureza.

No caso do Fausto de Pessoa, há o assassinato do ancião, que, como ele mesmo relata, não causa nenhum tipo de remorso ou frustração. A essência demoníaca é evidente, uma vez que esse personagem carrega o ingrediente fáustico de forma enfática. Ele representa a maldade em seu estado bruto, sem oposição ao bem, isto é, a maldade por si só⁵.

Após tentar livrar-se da angústia insuportável por meio do filtro, o Fausto de Pessoa percebe que não há salvação para seu sofrimento a não ser buscar a morte como saída. Ao finalizar o livro com a cena “O Fausto Negro”, que tem como subtítulo “Prólogo no Inferno”, o autor já antecipa o final derradeiro do herói, que encontra na morte seu alívio:

5. Sobre esse aspecto vale lembrar a figura de Adrian Leverkühn em *Doutor Fausto*, personagem que possui a essência faustica, pois não se envolve emocionalmente e não apresenta nenhuma evolução ao longo da narrativa. Também pode-se lembrar do Hermógenes em *Grande Sertão: Veredas*, que é o representante da maldade pura, praticando o mal pelo mal, sem transformação ou alteração em sua essência.

A Morte:

Em mim acaba
 Mudo, profundo
 Como ruína que desaba
 Tudo o que vive e sente o mundo.
 A humanidade cujo rir
 É um esquecimento fundo
 Sabe, sem o analisar,
 Que em mim naufraga o sentir
 Nos rochedo do pensar.
 (PESSOA, 2013, p. 267).

O “Prólogo no Inferno”, que está no final do livro, representa o contraponto ao Fausto de Goethe, que apresenta o “Prólogo no Céu”, no início da obra⁶. O caráter antagonico com o início e o final que se intersectam de forma espelhada apresenta ao leitor as duas formas de elaboração do herói fáustico: há o processo de formação pelo amor que Goethe empreendeu em seu Fausto I; e que apresenta ao leitor um final diferente quando incluirmos o Fausto II, isto é, o daquele passado pela tradição popular oral.

No caso de Pessoa, temos um Fausto que está submerso em suas questões internas, sem a possibilidade de transcender suas questões, encontrando na morte a única saída, um alívio perturbador. A aventura fáustica de Pessoa é encenada no espaço psicológico formado pela sua escrita heteronímica. De forma inacabada apresenta ao leitor o abismo que existe entre o pensamento e a existência, uma terceira via guiada pelo mundo das sensações.

Goethe nos possibilita adentrar em um cenário minuciosamente construído ao longo de uma vida toda de escrita do Fausto, permitindo-nos perceber as diferentes nuances da obra, de acordo com a fase da vida do autor, mostrando-nos como a sua escrita esteve ligada à sua formação.

Os dois Faustos, portanto, são duas releituras de uma lenda popular que bem representa o homem moderno, assustadoramente atual e representativa da angústia e da insatisfação humanas.

6. É interessante ressaltar que nas duas obras faz-se presente a intertextualidade com os textos bíblicos. Basta lembrar o subtítulo “Prólogo no Inferno” e tantas outras remissões no Fausto de Goethe, em que, no caso da cantiga popular entoada por Margarida, há a remissão ao Cântico dos Cânticos.

Referências

- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d'água, 1987.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: Uma tragédia* (Primeira parte). Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: Uma tragédia*. (Segunda parte). Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução, introdução e glosário: João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013.
- LOURENÇO, Eduardo. Fausto ou a Vertigem Ontológica. In: *Fausto, Tragédia Subjectiva*. Edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. A confissão amorosa do jovem Goethe. In: FONSECA, Maria Augusta. (Org.). *Olhares sobre o romance* (Volume 1). São Paulo: Nankin Editorial, 2005, p. 51-66.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da Aprendizagem: Pacto fáustico, romance de formação e outros temas da literatura comparada*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva* (fragmentos). Estabelecimento do texto, ordenação, notas à edição e notas: Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PESSOA, Fernando. *Fausto, Tragédia Subjectiva*. Edição: Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Primeiro Fausto*. Organização e introdução: Duílio Colombini. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- PLATÃO. *O banquete, ou, Do amor*. Tradução, introdução e notas: J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.
- TRUNZ, Erich. *Goethe Faust: Der Tragödie erster und zweiter Teil*. München: Beck, 1986.

No teatro poético de Renata Pimentel: a geopoesia e a flangem no voo das árvores

Eduardo de Lima Beserra (UFAL)¹
Renata Pimentel Teixeira (UFRPE)²

Neste trabalho, nos atemos à obra *Denso e leve como o voo das árvores* (2015), da poeta recifense Renata Pimentel, nascida em 1972. O livro está organizado em seis blocos, que se articulam em torno do campo semântico dos ciclos da natureza. Nos poemas, antevemos relações estabelecidas entre a eu lírica dos versos e os elementos naturais. Para este estudo, foram selecionados os textos: “das cartas navais e suas intenções”, “declaração”, “cais”, “hélas”, “post-it” e “apontamentos”.

Por meio da geopoesia, avançamos por entre vozes poéticas nesse livro que, segundo a própria autora, é uma dramaturgia-ciclo de poemas, os quais se fazem suaves, por ecoarem de espaços ternos, e densos, por ressoarem estados mais profundos do ser. Nesse sentido, ora nos deparamos com uma voz lírica leve, ora esbarramos numa eu poética deambulando à procura de estados de remanso, que de-seja se desvincular de realidades já alquebradas.

Seguindo o farfalhar dessa *flâneuse*³, que ergue sua poesia entre a imensidão das águas (do mar na litorânea Recife, ou dos rios que também cortam essa cidade) e as terras de dentro do Brasil, comecemos nosso deambular:

1. Mestrando pelo PPGLL da UFAL.
2. Professora Associada da UFRPE.
3. Conforme Benjamin (1994), o *flâneur*, sob o signo da calma, não é simplesmente um contemplador/ observador ocioso das coisas que se oferecem aos seus olhos. Sem intenção, ele se torna uma espécie de detetive, que consegue se ajustar socialmente em razão dos traços de remanso os quais lhe são inerentes. Abridadas nele estão as astúcias que singularizam os espaços, os objetos, as pessoas, as multidões, os territórios da metrópole que, ao mesmo tempo, o impelem a inquietações e o fazem ser a entidade capaz de particularizar os caminhos por que passa mediante a intensidade da calma. Segundo Benjamin (1994), a inteireza do mundo se faz morada para o *flâneur*.

das cartas navais e suas intenções

de mãos dadas sobre
 a rosa dos ventos
 sejamos flor etérea e renovável
 pássaro de rota
 ave mais que migratória
 casa de árvore e afeto
 constância de propósito

marinheiros sem nau frágil
 nau flanando à deriva
 mas seguindo intenção talhada
 na flor eólica
 sejamos
 promessa viva
 e sina cumprida

(PIMENTEL, 2015, p. 21).

“Das cartas navais e suas intenções”, inserido no bloco *Húmus*, se estabelece não apenas sobre signos que nos remetem à construção e ao amparo de memórias, como também alude a deslocamentos norteados por propósitos claros. Orbitam seus versos em torno de dois elementos naturais que, ao mesmo tempo, convergem e se opõem: água e ar.

A eu lírica se vê como “pássaro de rota”, “ave mais que migratória”. Isso forja a imagem da viagem inexorável. O zarpar da navegação vai em direção a espaços de fluidez calma, onde há a possibilidade de renovação, como as flores nas auroras: “sejamos flor etérea e renovável”. O movimento do ar determina os rumos que devem ser tomados. Assim, “a rosa dos ventos” direciona a voz lírica ao recanto das ternuras, em que é possível viver e cristalizar memórias, portanto: “sejamos [...] casa de árvore e afeto”. No entanto, a paragem nunca é duradoura, a “constância de propósitos” sempre move as velas navais.

Silva Junior e Marques (2015, p. 238), ao se reportarem aos processos pensamental e poético de José Godoy Garcia, afirmam que a escrita do poeta se manifesta como um meio de identificação entre sujeito e objeto. Na primeira estrofe de “das cartas navais e suas intenções”, cotejamos uma eu poética que flana por águas de remanso em função de desígnios. A existência da rosa dos ventos, como elemento norteador do destino, e a casa da árvore, lugar singular de

memória, signo de infância e de afetos sutis, são aspectos que aproximam Godoy Garcia e Pimentel, mas com uma diferença. O poeta possui a estabilidade da terra para construir pontes, e a poeta constituiu os meios de trânsito, para o encontro do ser com as *acontecências*, no fluido, numa zona de instabilidade. Todavia, ela é “ave mais que migratória”, pode retornar aos mesmos lugares e reviver as experiências, ainda que pelas sombras das memórias.

Na segunda estrofe, a poeta aponta a necessidade de flunar “sem nau frágil”. Isso porque as águas não são apenas calmaria, pois, assim como o ser, elas têm instantes de revolta e caos: há que se respeitar o mar, as águas doces e suas profundezas também. Além disso, essa navegação precisa ter atmosferas lúdicas para que os propósitos não se tornem taciturnos e que, em razão disso, verguem o ser ao embrutecimento. Desse modo, a eu poética deambula numa “nau flinando à deriva”/ “mas seguindo intenção talhada” – expressão que remete à madeira, tronco das árvores da metáfora primeira do livro, cujas raízes podem ser asas.

Debruçada em estado deleitoso, a voz lírica se sente em sua casa, e o flunar se faz como o ritmo de uma dança inebriada. A “intenção talhada” incita esse entorpecimento, é o que permite à *flâneuse* apreciar a si mesma e é o meio pelo qual passa com a sensação de leveza. Nisso está a recolher o que contar, a construir memórias.

Além disso, os versos da segunda estrofe nos remetem às peripécias de Odisseu, após a Guerra de Troia. Como ele, a eu poética tem em si propósitos irrefreáveis, mas não se reduz a eles. Sendo assim, ela deseja ver-se com Polifemo, ouvir o canto sublime e fatal das se-reias, enfrentar Cila e Caríbdis. Pode ser aqui lembrada sua ancestral Cassandra, que é oráculo, mas é tida como louca pela ordem patriarcal representada por Apolo, deus que a amaldiçoa. A voz deste poema também anseia, pela condição da falibilidade humana, maturar suas vivências e, então, “na flor eólica” [...] ser “promessa viva/ e sina cumprida”.

No poema “declaração”, que está no bloco *Semeadouro*, deparamos uma voz lírica flinando sob a estesia da liberdade:

declaração

decidi pela contração de tíquete vitalício e
inviolável, pacto com a contramão.

decidi por uma saudade tão antiga já vertida em
 odores de melancolia.
 decidi por um sentir que ultrapassa os diapasões
 das aves da urbe.
 decidi ser ave de brejo e de breu
 (PIMENTEL, 2015, p. 38).

O texto “declaração” revela a eu lírica em meio a decisões. O processo verbal “decidi” encabeça a maioria dos versos, determinando os traços de uma eu poética convicta de uma escolha contrapercussiva, consciente das ambivalências entre os trânsitos de quem está vivo.

Não há mais por que esperar: eis a imagem que se levanta diante de nossos olhos. A voz do poema vai de encontro ao fluxo do tempo, ao decidir, “pela contração de tíquete vitalício e/ inviolável”, estabelecer um “pacto com a contramão”. Essa concordância com o que subverte é estimulada pelo cansaço melancólico, que recende à agonia, ao enfado (talvez com sua espécie humana, tão pouco afeita aos movimentos harmônicos com seu entorno). Portanto, a eu lírica delibera “por uma saudade tão antiga já vertida em/ odores de melancolia”.

As nuances do texto nos fazem supor prosperidade, como no voo da cotovia – pássaro sagrado entre os gauleses e do bom agouro no folclore francês. A respeito disso, Jean-Paul Ronecker, em *O simbolismo animal* (1997), diz:

Por seu voo característico e seu modo de elevar-se muito rapidamente nos ares ou, ao contrário, de descer bruscamente, deixando-se cair, a cotovia se tornou símbolo da evolução e da involução da Manifestação. O alçar de seu voo na clara luz da manhã lembra a exaltação juvenil. Seu canto é sinal de alegria, em oposição ao do rouxinol. Na luz matinal, a cotovia, como uma *felicidade desencarnada levantando voo*, simboliza o impulso do ser à alegria, à felicidade de viver [...] (RONECKER, 1997, p. 110, grifos do autor).

Com relação a isso, atrelamos, culturalmente, a ave à ideia de liberdade. Não à toa, o vocábulo “decidi” confere autonomia à eu poética que entoa nos versos, claramente, suas escolhas. Entre a declaração da mudança e o resultado dela, vemos uma eu poética que se desloca de um espaço inquietante em direção ao que nos sugere a metamorfose benquista – “brejo e breu”, fecundos de calma e solitude.

No flunar da voz sujeita lírica, o deslocamento é irrevogável. Não há indícios de que haverá alteração na/s decisão/ões tomada/s. Isso

se revela por meio dos vocábulos “vitalício”, “pacto”, “contramão” e “saudade”. Ademais, o ponto final, no fim de cada verso, dá mais relevo ao tom inviolável da/s declaração/ões. Dessa maneira, pronta para ser semeada pelos ventos que lhe cortarão o voo, a voz de enunciação começa a migração em direção ao lugar do apaziguamento, da quietude estimada.

O próximo poema, “cais”, do bloco *Rizoma*, repousa seus signos no desassossego, mas também na consciência da impermanência das certezas.

cais

onde a frente atraca
em interrogação:
extremo em que
não mais me sei

deriva
dúvida
luz

requisito uma nau
em que não mais seguirei
reconheço o porto
onde não atraco

minha âncora eu
arrasto com a certeza
não há cais
sobre a lei

(PIMENTEL, 2015, p. 50).

O poema se constrói em torno de imagens alusivas, sobretudo, indagações e descontentamentos, mas eivados de luz (verso 7). A eu lírica, aparentemente perdida, deambula com as vistas ancoradas em horizontes indefinidos: “onde a frente atraca/ em interrogação:/ extremo em que/ não mais me sei”. Nesses versos, percebemos um brando tom de cansaço. Talvez a contragosto, é levada a refletir sobre si e sobre as rotas que precisa refazer.

No plano da forma, a ocorrência das consoantes /n/ e /m/, principalmente na primeira estrofe, nos revela o impacto da condição interrogativa em que a voz poética se encontra. Ambas as consoantes

citadas são sonoras, vozeadas e nasais. No mais, /n/ é dental e /m/ bilabial. Isso nos sugere a verbalização do estado de espírito dessa voz: a eu lírica não se contém no silêncio – ela expressa, por meio do signo verbal, o sutil desassossego, mas reconhecendo sua ancoragem móvel, por saber que “não há cais sobre a lei” (na última estrofe), o que indicia consciência sobre a falta de amparo da lei a quem deambula sem submissão ao *modus operandi* imposto e elege a dúvida como modo de existir.

Na segunda estrofe, a poeta se vê numa bifurcação. Por conhecer cartografias, ela pode refazer rotas, sabe por onde ir, tem em si a sabedoria das ações, talvez, inequívocas. Contudo, no meio do caminho, existe a “dúvida”, que se estabelece como método. A sensação de desnorreamento se dá na água, plano de inconstâncias, protetora de segredos, elemento capaz de articular imagens para instaurar a imensidão. Eis uma sutileza da poesia, que “na matéria coisal [...] move objetos e símbolos que se renovam e se despertam. As coisas nos versos trazem consigo signos de outras coisas: cada coisa é uma coisa e outra coisa” (SILVA JR.; MARQUES, 2015, p. 233).

A poeta, então, emerge como o próprio “cais”. Ela só atraca em si mesma. Assim, fitar o horizonte com perplexidade e agonia, mas querer permanecer no movimento do barco e recusar o retorno ao familiar são os infinitivos que determinam a deambulação da eu poética sobre as águas, num frenesi íntimo relativo à existência. Esse fluxo não deve ser interrompido, não há contenções sobre a *flâneuse* dos ventos e das marés.

Nesse sentido, o espaço das águas alude à plenitude da deriva humana, em estesia de liberdade contínua: “minha âncora eu/ arrasto com a certeza/ não há cais/ sobre a lei”. Isto é, sobre as leis que imperam na terra, o ser não pode ser promessa de cais; no rés do chão, ele é limitado e a paixão da liberdade é desafio. À luz disso, nos reportamos ao que Freud assinala na obra *O mal-estar na civilização* (2011):

A liberdade individual não é um bem cultural. Ela era maior antes de qualquer civilização, mas geralmente era sem valor, porque o indivíduo mal tinha condição de defendê-la. [...] Aquilo que numa comunidade humana se faz sentir como impulso à liberdade pode ser revolta contra uma injustiça presente, e assim tornar-se propício a uma maior evolução cultural, permanecendo compatível com a civilização, ou contra ela simplesmente (FREUD, 2011, p. 41).

Para a eu poética, estar em disjunção com a civilização é fator que faz com que o seu senso íntimo de liberdade prevaleça sobre os arranjos de existência impostos pela vida em sociedade. Portanto, ela pretende se manter à parte das conjunturas que imprimem regras ao ser e aos seus estados: “o impulso à liberdade se dirige, portanto, contra determinadas formas e reivindicações da civilização, ou contra ela simplesmente” (FREUD, 2011, p. 41).

No seguinte poema, as imagens de deslocamentos também são notáveis. A propósito, *Denso e leve como o voo das árvores* se organiza em torno da ciclicidade, portanto a estesia de movimento atravessa toda a obra. Nos versos de “hélas”, além do flunar da eu lírica, vislumbramos a sugestão do ato da criação poética.

hélas

descendo ladeira
 pra limar o mineral
 processos de alquimia bruta
 lapidação que sangra
 artéria de matéria rota
 esculpindo verbo e afeto
 pela cólera pela víscera pela fresta
 pela veia entupida que explode
 o caldeirão de falências

afeto que descende
 de rasgo primeiro
 na carne e nos excrementos
 do oleiro sarcástico
 que gira os manetes do tempo

(PIMENTEL, 2015, p. 65).

O poema “hélas” exprime a rudeza do processo de criação. Por meio da voz que surge nos versos, apreendemos melodias de lamento. A lamentação, com efeito, existe e é reiterada pelo título do texto, “hélas”, que denota lamúria ou dor. A eu lírica se encontra num movimento não mais regido pelos ventos e pelas águas, forjando imagens indeterminadas. Agora, a voz lírica flana com uma intenção revelada: demonstrar as asperezas do criar.

Nos versos da primeira estrofe, a voz poética faz remissão ao procedimento de aperfeiçoamento do que se encontra em estado bruto.

Esse processo é doloroso, mas, por meio dele, descortinam-se segredos. A alquimia evoca o sangue, símbolo de vivacidade, seiva sagrada na qual o espírito habita.

O descer o caminho inclinado remete à submissão da poeta às tramas da ancestralidade: “afeto que descende/ de rasgo primeiro/ na carne e nos excrementos/ do oleiro sarcástico/ que gira os manetes do tempo”. Lapidar o mineral se refere não apenas ao tratamento das palavras, matéria orgânica que, como nas façanhas alquímicas, transmuta uma coisa em outra, obliterando o “impossível”, mas também se reporta ao moldar do ser pela linguagem em alquimia com o orgânico corpo. Nisso, corpo e alma coadunam até o esgarçamento. Nessa perspectiva, ao ponderar sobre as forças da criação, Octavio Paz diz:

O ato de escrever um poema se oferece ao nosso olhar como um nó de forças contrárias, no qual a nossa voz e a outra voz se enlaçam e se confundem. As fronteiras ficam imprecisas: nosso discurso se transforma insensivelmente em algo que não podemos dominar totalmente; e nosso eu dá lugar a um pronome inominado, que tampouco é inteiramente um tu ou um ele. Nessa ambiguidade consiste o mistério da inspiração. Mistério ou problema? Ambas as coisas [...] (PAZ, 2012, p. 166).

A inspiração é como um manto espinhoso, envolvendo o poeta no ato da criação. Ela é coercitiva, impõe ao criador o “encargo” da escrita. Em “hélas”, a imagem do corpo, em aparente condição de colapso, tem no coração as pulsões de espalhar pelas veredas da matéria humana o vigor das palavras e das paixões. Eis, assim, a “artéria de matéria rota/ esculpindo verbo e afeto”, não pelo que pacifica, mas “pela cólera pela víscera pela fresta/ pela veia entupida que explode/ o caldeirão de falências (do humano ser)”. É preciso esvaziar o corpo de seu trono para que ele transcenda em encanto.

Ao criar, as palavras brotam da poeta num fluxo que a descompassa e a levam a uma empreitada pensamental que ressona em toda a sua extensão e, como já aludido, reconhece e invoca ancestralidade: “afeto que descende/ de rasgo primeiro/ na carne e nos excrementos”. E a poesia é, senão, “experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. [...] nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética” (PAZ, 2012, p. 21).

No mais, Luiz Rufino, em *Pedagogia das encruzilhadas* (2018), quando se refere à reinvenção dos seres a partir das influências universais de Exu, exprime:

Exu versa sobre os princípios da mobilidade, da transformação, das imprevisibilidades, trocas, linguagens, comunicações e toda forma de ato criativo. Nas máximas que trançam as esteiras dos saberes de terreiro, entre inúmeras formas, ele é reivindicado como o dínamo do universo, o linguista e tradutor do sistema mundo. Para muitos, é o signo que representa o inacabamento. Esse caráter é signo de seus atributos e lhe confere a condição de senhor de todas as possibilidades (RUFINO, 2018, p. 74).

No tocante a isso, Exu se ergue no plano ontológico com o intento de tratar da condição íntima dos seres, de restaurá-los e de explicar a complexidade das realidades que os atravessam pela via do encantamento e da potência/natureza semiótica. Ademais, “a potência fundante de tudo que é criado faz valer o aforismo entoado nos terreiros: Exu é o ‘1’ multiplicado ao infinito” (RUFINO, 2018, p. 75). Dessa forma, a eu poética mantém um equilíbrio com as forças terrenas, traduzidas pelo corpo, e as extensões transcendentais, evidenciadas pelos diálogos que estabelece com seres além-matéria, as e os encantadas/os.

A poesia, “oleiro sarcástico/ que gira os manetes do tempo”, é o outro que faz da eu lírica seu objeto de desejo, com a intenção de imprimir significantes que instituem a imagem de mortificação do corpo para, numa ligeira alteração de identidade, vivificá-lo. Nesse sentido, denominar o corpo, ao indicar alguns de seus elementos por meio do simulacro da criação poética, é o mesmo que demarcá-lo e, em alguma medida, modificá-lo, ainda que o reanime de intensidade, fazendo com que ele exista num outro ponto de decifração.

Metamorfoses se estabelecem, o corpo ganha outros meios de compreensão, que se dá pelo ato de fazer poesia. A matéria humana é também casa do encantado, que nele assenta, autorizadamente, na gira de encantamento, música, encontro com a casca da árvore sagrada da ciência, a Jurema e seu vinho, seu sangue.

A poeta, mediante a palavra, em tudo influi, mas também entrega seu vigor. Por conseguinte, apreendemos cisões no corpo prenhe de signos, lacerado nos e pela criação de versos. Tais cisões tendem a se tornar o que rege a existência da própria eu lírica, que pendula

entre uma espécie de fantasia presa a um imaginário e um exercício de simbolização do próprio corpo, assim como é a Literatura.

No poema “post-it”, nos deparamos com uma voz que atesta: os deslocamentos não devem cessar. Estagnar anula o “pacto com a contramão”. A *flâneuse* ora se faz despreziosa, ora cheia de intenções, ainda que talhadas. De qualquer modo, é preciso deixar a nau zarpar.

post-it

às vezes é preciso
arrancar as raízes
para seguir íntegro

(PIMENTEL, 2015, p. 77).

Em *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, Riobaldo, personagem central da obra, diz: “o real não está na saída nem na chegada – ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2019, p. 53). Travessia talvez seja a palavra que abarque as dimensões do poema “post-it”, pois ela se faz necessária na medida em que, no espírito da eu poética, o lembrete de se deslocar é perene.

Para essa voz lírica, o ato de mover-se é uma forma de se manter inteira, esquivada das fragmentações que a condição de estaticidade encerra, portanto, como quer o pensamento mítico, libertar-se dos grilhões que representam o passado determina a integridade desejada, pois que se presentifica o ente em sua dimensão inteira quando atento a ser corpo prenhe de encantamento, da tradição reivindicada e remoldada. Isso se atesta pelo jogo semântico do título do poema, “post”, que, em latim, significa “após”. Desse modo, “é preciso/ arrancar as raízes”, extirpá-las para que o desejo de liberdade seja satisfeito e os trânsitos/travessias se efetivem de forma exitosa. Com relação a isso, diz Joseph Campbell:

A liberdade de ir e vir pela linha que divide os mundos, de passar da perspectiva da aparição no tempo para a perspectiva do profundo causal e vice-versa – que não contamina os princípios de uma com os da outra e, no entanto, permite à mente o conhecimento de um deles em virtude do conhecimento da outra – é o talento do mestre. O Dançarino Cósmico, declara Nietzsche, não se mantém pesadamente no mesmo lugar; mas, com alegria e leveza, gira e muda de posição (CAMPBELL, 2007, p. 225).

A fala do jagunço (Riobaldo) se harmoniza com o pensamento de Campbell quando ambos se referem às melodias que colocam o ser em dança (movimento de liberdade) no espaço cosmos. Entretanto, em relação ao poema “post-it”, nos vemos diante de duas tensões, talvez, irresolutas: se a eu lírica arranca as raízes, implica dizer que elas foram retiradas de algum solo, assim podem ser transportadas a outros espaços, mas poderão ser replantadas? Isso será necessário? Quiçá não haja dizeres para essas indagações, quiçá sejam tais raízes moventes tanto pés como asas.

Novamente, em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo, quando contrapõe a existência de Deus e do Diabo, pondera: “o inferno é um sem-fim que nem não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim – mas um fim com depois dele a gente tudo vendo” (ROSA, 2019, p. 50). As palavras do jagunço nos permitem, mais uma vez, estabelecer diálogos com a voz que se levanta dos versos de “post-it”. As raízes são o que nutre, mas também pode aprisionar como a amargura infernal, e a extirpação delas, por vezes, é o caminho para a ascensão aos voos. Eis, então, a comunicação com a dimensão da festa do sagrado no espaço da terra, terreiro, chão e águas e ar onde voam as tais árvores que recolhem em seus galhos os versos aqui lidos no incorporado de Riobaldo e toda a galeria que nele habita e visita a voz poética de Pimentel.

Passemos ao poema “apontamentos”, que está no bloco *Álula*. No texto, vemos a interação da voz lírica com uma radicalidade outra e com as facetas do tempo.

apontamentos

não digas de horas,
os relógios mentem.

melhor
que cales,
de tua suave voz
só me chegam as farpas:

áspera doçura
que ao moribundo embala.

algo como idílico som de harpas.

não digas de sinceridades,
as bocas traem em verdade.
prefiro a medida do tempo
que nos tira as cascas

como quem nos adota
de sopro e vento

(PIMENTEL, 2015, p. 86-87).

Nesse poema, em tom de elegia, a eu lírica se dirige a uma segunda pessoa (em si mesma – alteridade de si –; ou pessoa outra, diversa?) cujos atos não podem ser concretizados. Desde o título do texto, é possível notar a imposição do silêncio ao outro, a quem se dirige em manobras suavizadas e, ao mesmo tempo, imperiosas.

Na primeira estrofe, a eu lírica enuncia sua afeição pelo tempo interior, pois a temporalidade determinada pelos relógios subverte verdades, vilipendiando, assim, o signo plural da fabulação, das deambulações, das multiplicidades do ser: “não digas de horas,/ os relógios mentem.” A poeta parece desmascarar uma espécie de sina existencial imposta à qual se nega, um discurso que desafia ao denunciar a falácia do verbo tomado como certeza: “bocas traem em verdade”. A aproximação entre a eu poética e a quem ela se dirige, pela instauração da 2ª pessoa (singular) do discurso, acaba por determinar o tom confessional do poema.

Nos versos da segunda estrofe, apesar da ternura que, aparentemente, emana do outro com quem a voz lírica “conflitua”, o silêncio dele precisa ser garantido, pois o som que sai de suas entranhas é capaz de ferir essa eu lírica que se mostra em desacordo e não passiva: “melhor/ que cales,/ de tua suave voz/ só me chegam as farpas:// áspera doçura/ que ao moribundo embala”. O ar doce, a presença terna é alentadora, amansa. A ausência-presença desse outro é amavio que ilude e, paradoxalmente, é “algo como idílico som de harpas” (estrofe 4).

Essa eu poética prefere as sutilezas do tempo íntimo e silente ao que pode ser mensurado por uma clepsidra, uma ampulheta ou um relógio de pulso, pois o tempo interior não compromete as metamorfoses: os processos de mudança relativos ao ser são inevitáveis. Isso é destino, alento, epifania particular. Assim, decide pela “medida do tempo/ que nos tira as cascas// como quem nos adota/ de sopro e vento” (estrofes 6 e 7).

Neste estudo em torno da poesia de Renata Pimentel, apreciamos a voz poética de uma *flâneuse* que transita entre zonas ternas e perigosas constantemente. Ela carrega a leveza do ar e a densidade das águas. E vice-versa. Vai na contramão do tempo físico para balizar experiências e memórias, goza do questionável e do inabitual, espanta-se com a impossibilidade de horizontes nas águas por onde flana, pondera sobre o ato de criar a partir da experiência crua e dolorosa, pois os nervos transpassam a carne e, com sangue, vísceras e pactos com o encantamento, tece seus versos. A eu poética dos poemas prezados neste esforço, pelas estesias, nos coloca em travessias que nos lançam nos nossos abismos secretos.

Com amparo da geopoesia, esquadrimos água, ar, terra, solidão e silêncio. Essa perspectiva de trânsito, assim como a poética de Pimentel, desconcerta os lugares-comuns, coloca no centro das contemplações o que está por detrás das cortinas embaciadas e nebulosas, iluminando cada passagem do ser, cada experiência dele, cada espaço de memória e de diálogos instaurados na existência. Na palavra-mundo de Renata Pimentel, tudo que pulsa ganha cintilações que se cristalizam nas íris do apreciador como no “Ver/ o avesso/ do sol o/ ventre/ do caos os/ ossos.// Ver. Ver-se./ Não dizer nada” (FONTELA, 2015, p. 341).

Renata constitui *etnoflâneries* (anseios sociais, políticos, filosóficos, históricos, perpassados pelas paixões que sustentam a literatura) direcionadas à relação do ser com tudo que é capaz de transcendê-lo, especialmente com a magia da natureza. As coisas e as paixões simples são retiradas dos “esconderijos” e ganham lugar central numa peça teatral de roteiro singelo e indagativo. Nos versos apreciados neste esforço, sentimos a agitação das palavras sobre a estrutura das frases criando imagens, ora reluzentes, ora densamente obscurecidas, porque assim é a poesia. A palavra-mundo de Renata harmoniza as oposições, não pela heterotopia, mas pela geopoesia – que busca as sutilezas literárias na diversidade cósmica.

Referências

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobra. São Paulo: Pensamento, 2007.
- FONTELA, Orides. *Obra completa*. São Paulo: Hedra, 2015.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PIMENTEL, Renata. *Denso e leve como o voo das árvores*. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2015.
- RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário*. Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. *Periferia – Educação, Cultura e Comunicação*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 71-88, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/31504/0>. Acesso em: 29 ago. 2021.
- SILVA JUNIOR, Augusto R.; MEDEIROS, A. C. M. José Godoy Garcia e a poética popular do cerrado: literatura de campo e história do centro-oeste. *Revista Nós: cultura, estética e linguagens*, v. 3, p. 93-105, 2018.
- SILVA JUNIOR, Augusto R.; MARQUES, Geórgia da Cunha. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. *ECOS – Estudos Contemporâneos da Subjetividade*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 232-248, fev./abr. 2015. Disponível em: <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ecos/article/view/1699>. Acesso em: 18 jun. 2021.

As utopias e os paradoxos da política: sobre os romances utópicos na virada entre os séculos XIX e XX

Guilherme Preger (UERJ)¹

As utopias dos anos revolutos

A virada entre os séculos XIX e XX testemunhou na literatura um ressurgimento extraordinário de romances utópicos. Neste artigo, analisarei em modo comparativo quatro desses romances em lista não exaustiva²: *The Republic of the Future*, de Anna Bowman Dodd (EUA, publicado pela primeira vez em 1887), *Looking Backwards*, de Edward Bellamy (EUA, primeira edição de 1888), *A Modern Utopia*, de H. G. Wells (Inglaterra, publicado em 1905), e *Estrela Vermelha*, de Aleksandr Bogdanov (Rússia, lançado em 1908)³. Todos esses romances seguem com maior ou menor proximidade o modelo de fabulação utópica construído por Thomas More em seu clássico de 1516. Esse modelo fabular, com suas reconstruções fantásticas de sociedades, contrasta com os modelos hegemônicos romanescos da época, que passam do realista romântico para o dito naturalista, com sua minúcia de descrição social mimética, ou com o modelo de realismo psicológico típico dos romances de Henry James. No entanto, eles se aproximam retoricamente, por outro lado, dos panfletos e manifestos dos movimentos políticos que lutavam por mudanças sociais radicais, e das intermináveis controvérsias e polêmicas das análises sociológicas que marcam o discurso político do mesmo período. Controvérsias acirradas que provocaram cisões em vários movimentos, dando

1. Graduado em Literatura Brasileira e língua portuguesa (UERJ), Mestre em Literatura Brasileira (UERJ), Doutor em Literatura Comparada e Teoria da Literatura (UERJ).
2. Não foi possível incluir nesta lista pelo menos dois clássicos: *Erewhon*, de Samuel Butler (1872) e *Notícias de Lugar Nenhum* (2019, publicado pela primeira vez em 1890), de William Morris. O primeiro, embora se classifique claramente como fabulação especulativa, sua classificação de utopia ou distopia é mais problemática. É antes uma sátira, ao estilo de *Gulliver* ou *Flatland*. O segundo certamente caberia neste estudo, embora guarde semelhanças com o romance de Bellamy. Porém, sua ausência aqui não acarreta prejuízo às conclusões.
3. Apenas o último teve lançamento em língua portuguesa.

vez a tendências políticas discrepantes, sobretudo no campo que se convencionou denominar de esquerda, aquele mais preocupado com a justiça social.

Essas duas décadas, entre o primeiro e o último romance desta série, representam anos extremamente conturbados politicamente. Como marcos históricos limítrofes é possível indicar os eventos da guerra de secessão americana (1861-1865) e a Primeira Grande Guerra (1914). Neste intervalo, eventos políticos marcantes que pontuam o período são a Primeira Internacional, reunindo os principais nomes socialistas e anarquistas (1868), a guerra franco-prussiana (1868-1870), a fundação da primeira associação sufragista feminina (EUA, 1869), a Comuna de Paris (1871), a Primeira Internacional Anarquista (1881, que marca o rompimento entre anarquistas e socialistas mencionado em DODD, 2018), a fundação da Sociedade Fabiana (1884, que marca a independência da ala socialdemocrata no movimento socialista e tem importância para o romance de WELLS, 2005), o caso do massacre do mercado Hailmark (Chicago, 1886, que marca o evento do dia internacional do trabalhador em 1º de maio), a Segunda Internacional socialista (1889, que marca a liderança socialdemocrata na consolidação do movimento socialista), a Primeira Revolução Russa (1905, que marca o surgimento da Monarquia Constitucional na Rússia e é considerada um ensaio para a Revolução de 1917). Revistos historicamente, esses eventos podem ser considerados resultantes de experimentos políticos radicais que tateiam em busca de novas configurações políticas e organizacionais para a sociedade, ao menos nas regiões mais avançadas do capitalismo (Europa e EUA). Retrospectivamente, na perspectiva histórica do século XXI, é possível observar esses anos como representantes de um período de transição da economia capitalista do modelo liberal-concorrencial de base nacional para o capitalismo monopolista e imperialista internacional. A Primeira Grande Guerra encerra esse período de forma trágica e sangrenta, terminando com a hegemonia do capitalismo inglês. O capitalismo do século XIX foi dominado pela ideologia liberal e concorrencial, pela supremacia econômica inglesa, pela colonização escravocrata dos países periféricos, pelo transporte ferroviário e pela energia térmica do carvão mineral. O novo capitalismo que se desenha após a Grande Guerra é aquele movido pela combustão do petróleo e organizado de forma fordista, com a hegemonia do automóvel como meio de deslocamento e com ganhos

de escala incomparáveis com o período anterior. Há um intervalo de poder na hegemonia do capitalismo, pois a decadência do império britânico não encontra de imediato um substituto na economia americana, tendo que esperar a grande depressão de 1929 e Segunda Grande Guerra para se consolidar.

De fato, tudo lembra, nesse período transicional, um momento de interregno que guarda algumas semelhanças com o período de cem anos depois, este de nossa época contemporânea, no sentido de uma remodelação da economia capitalista, desta feita do modelo fordista para o pós-fordista. É nesses interregnos que aparecem, como diria Gramsci, os sintomas mórbidos de um sistema que morre e de outro que ainda não nasceu. São nesses períodos de transição e indeterminação que a imaginação especulativa funciona, por assim dizer, a todo vapor. Nesse sentido, minha interpretação para os romances utópicos mencionados é que eles são modos de fabulação especulativa, seguindo o conceito do crítico Robert Scholes (1975), que discutirei adiante. Ressalto que não pretendo realizar uma comparação em modo paralelo entre texto e contexto, observando como a situação histórica é “representada” nos romances utópicos⁴. Antes de tal, esta será uma análise da imbricação entre os discursos – histórico e ficcional – ou entre texto e contexto. Os romances utópicos não representam mimeticamente a realidade sócio-histórica, mas antes trazem para sua construção narrativa os impasses e os paradoxos que os discursos políticos enfrentam ao figurar a História na qual, imersos, atravessam.

Os romances e suas fabulações

Aqui não haverá espaço para uma análise mais detalhada dos enredos romanescos. Apresentarei apenas um resumo das narrativas, procurando buscar nos textos os rastros dos debates históricos contextuais que eles abarcaram e ressaltar seus paradoxos e/ou aporias.

4. Uma tal leitura seria exemplo da “falácia realista”, associada ao realismo ingênuo, teoria muito em voga naquele período. Mas esses romances utópicos justamente quebram com o realismo ingênuo ao não seguirem as regras da verossimilhança literária.

Em *The Republic of the future or, Socialism a Reality* (1887), Anna Bowman Dodd apresenta o relato epistolar do sueco Wolfgang a seu amigo Hannevig que permanece na Suécia. Wolfgang, no ano de 2500, atravessa o Atlântico num trem submarino tubular e vai conhecer Nova Iorque, centro urbano de um país que se tornou socialista. Ele descreve em cartas periódicas um país onde há igualdade de renda e entre os sexos, onde as pessoas trabalham apenas duas horas por dia e tudo é de propriedade do Estado. A sociedade se organiza de forma totalmente automatizada. A culinária foi abolida e a comida chega em pílulas em todos os lugares através de tubos pneumáticos. Não há mais diferença entre os sexos e homens e mulheres vestem as mesmas roupas. Os prédios têm arquitetura completamente funcional. Apesar dessa sociedade ter sido formada depois de uma guerra sangrenta no ano de 1900 numa coalizção entre anarquistas e socialistas, alemães e irlandeses, a sociedade vive então a paz absoluta, sem disputas, violência ou guerras, porém igualmente sem desejo ou arte, numa uniformidade e homogeneidade geral. Não há mais religião, apenas templos éticos e os cidadãos são proibidos de viajar. Os habitantes dessa sociedade quase perfeita vivem o completo tédio, pois com o fim das contradições sociais também se acabaram as tensões e as disputas que tornam a vida mais excitante. O relato termina com Wolfgang admitindo preferir sua Suécia “barbárica” e convidando uma habitante dessa terra a retornar com ele para conhecer seu país:

E assim eu deixo você, bem contente em voltar para a minha bárbara Suécia, onde as formas de governo político são tão ruins que os homens lutam como deuses para remediá-las, e onde os próprios homens ainda nascem tão desiguais que eles têm que lutar como demônios para sobreviver. Ainda estamos caóticos, não formados, e não redimidos, e não regenerados. Mas estamos tremendamente vivos. E assim eu volto com alegria ansiosa para tomar a minha parte na luta, para ser um homem, em outras palavras, e não uma parte de uma máquina colossal. Por que não volta comigo? Será uma grande experiência, você voltaria pelo menos 200 anos (DODD, 2018, p. 85, tradução minha).

Escrito em tom satírico, por vezes sarcástico e ferino, o romance de Anna Dodd é diferente dos demais pois elabora não uma crítica de sua sociedade contextual (a Nova Iorque dos anos finais do século XIX), mas da sociedade utópica imaginada. É um exemplo daquilo

que o crítico Darko Suvin (2015) denominou de antiutopia: apresenta um modelo de sociedade perfeita para criticá-lo justamente por sua perfeição: “Como observa [Fredric] Jameson, a antiutopia é uma inversão estrutural da eutopia, formalmente bem distinta da narrativa distópica”. Eutopia é a descrição de uma sociedade perfeita⁵, enquanto a antiutopia é uma máscara que se faz passar por utopia para criticar a formulação utópica. O formato de romance epistolar permite uma narrativa descontínua que mantém um fio tênue de intriga. Dodd apresenta alguns avanços tecnológicos, como a travessia por trem submarino, a entrega de comidas (em pílulas) por tubos pneumáticos e estabelecimentos (como o hotel onde fica Wolfgang) controlados por máquinas. A história figura uma distância no tempo (ano 2500) e no espaço (Suécia-EUA) que é justamente o deslocamento espaço-temporal, ou cronotópico, no sentido de Mikhail Bakhtin (1993), para permitir a comparação entre os modelos de sociedade. Daí emerge um paradoxo: a passagem para uma sociedade adiantada ocorre apenas nos EUA, mas não na Suécia, que continua atrasada, bárbara. A passagem entre um estágio e outro se dá através de uma guerra civil em 1900, na qual anarquistas e socialistas, alemães e irlandeses duelam. Os irlandeses geram os confrontos políticos, enquanto os alemães entram com a organização técnica e social. A vitória dos anarquistas ocorre através do uso de explosivos, porém depois da guerra eles são substituídos pelos socialistas que conduzem a evolução social para a igualdade e a harmonia. Assim, Dodd descreve literariamente o embate que acontecia na mesma época entre anarquistas e socialistas. Também foram os anarquistas os primeiros a ingressar no terrorismo político com o uso de explosivos. Esta disputa política também é transposta para a distinção entre irlandeses (associados aos anarquistas) e alemães (socialistas). O curioso é que, embora os anarquistas levem à guerra civil, são os socialistas os responsáveis por organizar a sociedade supostamente perfeita. Uma sociedade regida pela máquina, onde o trabalho se tornou pequeno, porém as pessoas não sabem o que fazer durante suas horas de lazer. O socialismo previsto e criticado por Anna Bowman, ainda não o marxista, é baseado na concepção social de Henry George (georgismo), cujo livro *Progresso e Pobreza* (1879) é a nova bíblia de sua sociedade.

5. O exemplo mais imediato de eutopia é *A República*, de Platão. Porém, todos os demais romances desse artigo têm proximidade com a eutopia.

Neste livro, Henry George propõe a nacionalização das terras e da propriedade intelectual e a concessão privada mediante alta tributação do uso da terra, mas com ausência de tributos sobre o trabalho, admitindo a livre concorrência no mercado. A vitória contra os trabalhos domésticos e a exploração permitiu a igualdade entre homens e mulheres, porém matou o amor, o desejo e o romantismo. A igualdade socialista ao eliminar as disparidades e a concorrência aniquila as diferenças e as tensões sociais que são elementos de dramaticidade social e dos desejos. Assim, Anna Bowman Dodd, uma mulher avançada para seu tempo, independente, escritora e jornalista de vários periódicos, acaba por adotar paradoxalmente uma posição contra a igualdade de gênero. Ela opõe a ideologia liberal, individualista e desigual, à utopia da igualdade socialista. Para um leitor contemporâneo há uma nota irônica ao observar a reversão histórica imprevista por Dodd, pois a Suécia atual se aproximaria muito mais do modelo descrito pela autora nova-iorquina para os EUA, que se mantém atualmente a terra do capitalismo e do liberalismo (e onde até a esquerda é denominada liberal). De fato, *The Republic* é uma inversão paródica das visões utópicas, preferindo as versões que embora imperfeitas trazem a emoção e a dinâmica que a autora crê em falta nas narrativas utópicas, pois das utopias ela só conhece suas fabulações.

Em *Looking Backward* (1888), Edward Bellamy escreve o relato em primeira pessoa do autor que faz o prefácio do livro homônimo de Julian West, morador de Boston do ano de 2000, mas que apresenta suas memórias de morador da mesma cidade de fins do século XIX. Cidadão *bon vivant* de Boston em 1887, ele tem dificuldade para dormir. É mesmerizado por um hipnotizador e cai no sono; ao acordar se descobre na mesma cidade, porém no ano de 2000, tendo ficado em sono por mais de cem anos num porão de sua casa que construiu para fugir do barulho. Ele se torna hóspede do Dr. Leete, um médico que o reanima, e de sua família, composta por esposa e filha. Descobre então que os EUA (chamados de “A Nação”) e o mundo inteiro se tornaram socialistas. O gênero humano vive então numa sociedade igualitária onde todos ganham a mesma remuneração, num cartão de crédito para poder gastar com quaisquer bens. A sociedade agora se organiza num “Exército industrial” que garante a produção de tudo, a justa distribuição e o consumo dos produtos. A principal tarefa do Exército industrial é gerenciar a produção e calcular a equalização entre oferta e demanda, alocando a mão de obra disponível. As pessoas

trabalham apenas as horas necessárias para a produção correta dos bens, ganham o mesmo salário não importa qual a ocupação e se aposentam aos 45 anos. Há igualdade de posições entre homens e mulheres, não há mais corrupção nem violência, nem mesmo leis, e a justiça só age em casos passionais. A política agora se resume à gestão da produção. West, assim, é confrontado com a ignomínia de sua existência no século XIX, comparado a um tempo de civilização bárbara, baseada na competição de todos contra todos, no desperdício das guerras e da ganância pelo lucro. Ao apaixonar-se pela filha de seu anfitrião, ele descobre que sua nova família tem parentesco com a noiva que ele deixou no século XIX e que faleceu durante seu longo sono.

Entre os romances estudados, este é o que corresponde com mais precisão à classificação de Suvin de eutopia, aquele de uma sociedade organizada, se não de forma perfeita, na melhor possível. Não é absolutamente comprovado que Bellamy, tendo publicado imediatamente após o romance de Anna Dodd, tenha se inspirado neste, mas em muitos aspectos *Looking Backward* é um contraponto a *The Republic of the future*. A sociedade socialista do ano de 2000, descrita por seu narrador, contrasta para melhor com a sociedade liberal do século XIX. Romance desenhado pelo relato em primeira pessoa, envolvido por uma história de amor romântico, fez enorme sucesso, com várias edições ainda em vida de seu autor. A intriga figura uma relação romântica amorosa entre o narrador e a filha de seu anfitrião. A engenhosidade narrativa é apresentar a comparação entre a sociedade utópica no futuro e a sociedade histórica do passado por alguém que viveu e testemunhou as duas épocas: “O objeto deste romance é ajudar pessoas que, enquanto desejam conquistar uma ideia mais definida dos contrastes entre os séculos XIX e XX, se assustam com o aspecto formal das histórias que tratam do assunto” (BELLAMY, 1996, p. 1, tradução minha), escreve o autor no prefácio. O romance é assim uma gradual “educação sociológica” de seu narrador que, passo a passo, vence o estranhamento (SUVIN, 2015) cognitivo relativo a um *novum*⁶. E de fato, a intriga romântica não esconde o fato de que o romance é praticamente um ensaio da proposta por uma sociedade ideal. E é também um manifesto condenatório contra a sociedade liberal

6. Conceito do teórico Darko Suvin (1972) haurido de sua leitura da obra de Ernst Bloch. O *novum* significa um novo mundo possível a que os personagens e leitores devem se habituar cognitivamente.

capitalista americana da época de Bellamy. Em sua descrição narrativa, a passagem da sociedade antiga para a nova se faz sem violência, numa evolução histórica gradual (ao contrário do romance de Anna Dodd, onde a passagem é violenta). A sociedade do futuro é ainda de base nacional (“A nação”). Na sociedade histórica (do sec. XIX), as frequentes greves são descritas pelo narrador como um grande obstáculo ao progresso. Apesar disso, a narrativa de Julian West indica que foi através do movimento dos trabalhadores grevistas que o desenvolvimento histórico para a sociedade ideal foi alcançado⁷. Embora não haja a necessidade da revolução para a passagem entre as sociedades, a menção ao movimento grevista concentra o momento de tensão da sociedade histórica liberal. Na narrativa, há uma demonstração da evolução tecnológica (transmissão de rádio por telefone), porém, o maior desenvolvimento social é obtido por uma organização racional da produção e do trabalho e pela nacionalização da propriedade e do dinheiro. A organização racional abole a competição e a guerra, evitando os enormes desperdícios da competição de todos contra todos, sem um planejamento geral. Toda a produção gerada é colocada à disposição dos trabalhadores, mediante um tipo de cartão com dinheiro (dólar) limitado mensalmente. Pode-se adquirir o que se quiser, mas não de maneira ilimitada. O verdadeiro valor da sociedade é o tempo do trabalho. Os trabalhos mais pesados têm carga horária menor, mas a remuneração é a mesma para todos, sem discriminação de sexo. Sociedade baseada no desenvolvimento da indústria e na transformação do exército em força produtiva, que elimina todos os desperdícios devidos à falta de planejamento, à competição entre os agentes econômicos e às guerras, sua organização é voltada para adequar em termos científicos e técnicos a oferta com a demanda, e as necessidades de produção com as exigências de consumo⁸. Há também neste romance uma crítica pioneira da propaganda comercial e do esforço capitalista para gerar, através de manipulação das consciências, o desejo de consumir. Outra ideia notável é a igualdade entre

7. *“It was the increased intelligence of the masses which made the differences”* (BELLAMY, 1996, p. 136).
8. Inclusive a visão de Bellamy antecipa concepções quase cibernéticas: *“Over-production in special lines, which was the great hobgoblin of your day, is impossible now, for by the connection between distribution and production supply is geared to demand like an engine to the governor which regulates the speed”* (BELLAMY, 1996, p. 115).

trabalhadores e artistas, sendo todas as atividades sociais igualmente remuneradas, inclusive a de trabalhos domésticos, antecipando a crítica feminista do trabalho não remunerado. Entre todos os livros estudados, o de Bellamy é aquele que possui as ideias mais concretas e viáveis, próximas à ideia das “utopias realistas” discutidas contemporaneamente (WRIGHT, 2019). Sobretudo, o romance de Edward Bellamy é um tratado moral sobre a sociedade capitalista de sua época. A figuração do mundo possível futuro serve para avaliar moralmente a sociedade liberal do século XIX, mostrando suas inconsistências e sua insustentabilidade. Quando o narrador, em sonho, retorna à sua época de nascimento, ele se horroriza com a pobreza existente e, ao mesmo tempo, entende que a miséria é resultante de uma organização social falha e irracional⁹.

O célebre escritor britânico de ficção científica, H. G. Wells, ligado ao movimento fabiano social-democrata, considerado antes da Revolução Russa bolchevique a corrente hegemônica do socialismo de base marxista, também publicou a sua utopia em 1905. Em *A Modern Utopia*, o narrador O Dono da Voz e seu amigo botânico estão numa viagem de trem pelos Alpes Suíços e são transportados misteriosamente para uma realidade paralela, num mundo (ou em outro planeta) denominado Utopia, governado por um Estado Mundial, onde as nações foram abolidas. Utopia é um mundo duplicado, porém melhor do que o terrestre. É habitado pelas mesmas pessoas, nas suas versões duplicadas, inclusive o próprio narrador, e melhoradas (mais educadas e saudáveis) em relação a suas versões terrenas. A multiplicidade de línguas continua existindo, mas tende a ser superada. O Estado Mundial é governado pela casta dos Samurais, que são proibidos de se casar. Há parcial igualdade de gênero, porém casamentos sem filhos têm data de validade. Mulheres não podem ser samurais. Não existem mais animais domésticos, nem maus-tratos aos animais e a comida é toda vegetariana. Um personagem que é chamado de A Voz da Natureza¹⁰ faz uma crítica da artificialidade da vida em Utopia. O Dono da Voz encontra-se então com seu duplo em Londres, que é

9. “*Their system of unorganized and antagonistic industries was as absurd economically as it was morally abominable*” (BELLAMY, 1996, p.119).
10. Num trecho que lembra a figura do Velho do Restelo em *Os Lusíadas* de Camões, onde a voz do personagem tem uma função dialógica que provoca a trama romanesca a contrapelo.

sua versão utópica, porém mais forte, saudável e sábio. Seu duplo é um samurai, e lhe explica em detalhes como funciona a nova sociedade. Seu colega botânico que o acompanha choraminga um amor não retribuído no mundo normal, o que é considerado um problema mundano e mesquinho. Porém, quando este amigo encontra o duplo de sua amada em Utopia, verifica que ela continua praticamente a mesma e está casada com um samurai e não com um medíocre como antes. Essa revelação funciona como um trauma para o botânico que o leva a dizer que somos todos apenas cicatrizes: *And what are we all but scars? What is life but a scarring?* (WELLS, 2005, p. 237). Nesse momento, a “bolha” utópica explode e eles retornam ao mundo normal, cheio de barulho, confusão e miséria, que faz o narrador se perguntar se a realidade não passa de um pesadelo (*nightmare*).

Entre todos os textos, *A Modern Utopia* é a versão mais ensaística de projeto utópico. A utopia moderna de Wells é também uma eutopia como a de Bellamy, porém parece mais fantástica e irreal. Ela ocorre num território nunca bem definido, como outro planeta ou realidade paralela. Na narrativa, há uma bifurcação entre o mundo terreno e o utópico, que são coexistentes. É um livro de projeto e projeção, no qual o mundo utópico é semelhante e dual ao mundo terreno, só que melhor, mais bem organizado, limpo, funcional e igualitário, dirigido pelo “Estado Mundial”. A narrativa deve mais à ideologia social-democrata de seu autor, que era mais internacionalista do que Bellamy. Neste caso, a utopia welleana se distingue da visão deste, que pensava antes em termos nacionais. Este programa social-democrata imaginário é estendido ao mundo todo e as diferenças nacionais são superadas, mas não se supõe a superação da diferença entre as línguas ou entre moedas. Não existe na narrativa uma explicação para a passagem entre os dois mundos. Esta passagem é trabalhada ficcionalmente como a indeterminação entre a fantasia (sonho?) e a realidade. Mas isso também indica que para H. G. Wells, a utopia está presente no mundo real, porém como possibilidade virtual, desconhecida de todos. Aparentemente, não há grandes transformações tecnológicas, apenas transformações na organização e na ética. O *novum* utópico é mais higiênico e saudável, onde não há maus-tratos nem domesticação de animais e onde não se come mais carne vermelha. E há também o fim do racismo. Curiosamente, uma casta de samurais toma a responsabilidade pelas atividades de governo e da administração. Porém, apesar de defender a igualdade de gênero, ainda há

assimetria no papel reservado às mulheres para cuidarem da maternidade e pela impossibilidade de se tornarem samurais e assim participarem do governo da nova sociedade. Desse modo, a utopia social-democrata de Wells mostra algumas de suas limitações que, no entanto, não são totalmente ignoradas pelo autor. A figura apaixonada do personagem do botânico é de alguém resistente ao sonho ideal da utopia: sua paixão amorosa e não retribuída é uma “ferida” que o prende ao real. O real é concebido por ele como feito apenas de feridas e de tumultos. A utopia é uma ideia reguladora, não necessariamente impossível, como no platonismo. H. G. Wells defende que, por trás do tumulto da vida moderna, a utopia está presente, mas de forma dissolvida. Seu “não lugar” (*ou-topos*) se dá apenas pela limitação de nossas realidades perceptivas, que mapeiam a realidade pelo já conhecido. Um paradoxo histórico é percebido pelo leitor contemporâneo que se explica justamente pela idealidade dessa utopia que não vai às últimas consequências: figura-se um mundo global pacífico às vésperas da eclosão da Primeira Grande Guerra.

Estrela Vermelha é o romance do importante revolucionário bolchevique, médico, cientista e agitador Aleksandr Bogdanov¹¹, escrito em 1908. É um misto de ficção científica e romance utópico. Em São Petersburgo o revolucionário Leonid conhece o agente Menni, que se revela um marciano disfarçado. Menni convida Leonid para conhecer Marte, onde vive uma sociedade mais avançada. Eles viajam numa espaçonave propulsãoada por uma força antimatéria. Marte é um planeta vermelho por causa de sua vegetação, mais frio e mais escuro do que a Terra, por isso seus habitantes têm formas antropomórficas, mas com olhos maiores. Marte tem uma sociedade avançada e

11. Bogdanov foi um dos líderes da revolução russa, mas a rivalidade com Lenin o condenou a certo ostracismo. Apesar disso, após a revolução, Bogdanov, que saiu do partido bolchevique, foi o grande nome do *Proletcult*, que funcionava como Ministério da Cultura do novo regime socialista. A polêmica teórica com Lenin foi exposta no livro deste, *Empiriocriticismo e Materialismo dialético* (1908), onde Lenin critica os “machistas russos”, isto é, os seguidores das ideias do físico Ernst Mach. Lenin julgava idealistas as concepções desse grupo do qual Bogdanov fazia parte. Este escreveu a importante obra teórica, *Tecnologia*, em 1905, pioneira dos estudos cibernéticos, que, justamente devido ao ostracismo do autor, permaneceu pouco lida na URSS. Bogdanov morreu devido a experiências com transfusão de sangue realizadas por ele mesmo em 1927. Durante a era estalinista, referências a seu nome foram proscritas da ciência soviética.

igualitária, graças à revolução social, à nacionalização das terras e à engenharia. Todos trabalham apenas no gerenciamento das máquinas que fazem todo trabalho. Os marcianos são deslocados para os lugares onde se precisa de mais mão de obra. Os filhos são separados dos pais para serem educados em cidades-escolas. Em Marte há o poliamor, as relações sexuais são livres, sem ciúme, e Leonid tem casos amorosos com as marcianas Enno e Netty. No entanto, Marte tem problema com o esgotamento de seus recursos naturais e os marcianos estudam a possibilidade de colonizarem os planetas mais próximos: a inóspita Vênus, onde há bactérias letais, ou a Terra, habitada por humanos. Devido à natureza belicosa dos terráqueos, a única solução seria exterminá-los. Mas a marciana Netty, apaixonada por Leonid, consegue demovê-los desse plano genocida. Mesmo assim, Leonid assassina o líder marciano e é degredado de volta à Terra, onde acorda numa clínica psiquiátrica. Sua história de viagem à Marte é desacreditada pelo médico. Porém, Netty, sua amante marciana, vem visitá-lo e eles partem para um destino ignorado.

O romance de Bogdanov, entre todos estudados, é aquele que apresenta a intriga de maior dinâmica, resolvendo uma das problemáticas maiores das fabulações utópicas que é a sua narrativa estática. É um romance utópico incomum por causa de seu enredo, com descrições de relações amorosas, combates, mistérios e planos secretos. No entanto, esse enredo simula justamente o trabalho de subversão levado a cabo pelo Partido Bolchevique. Bogdanov utiliza na composição um subterfúgio típico da tradição romanesca do século XIX, aquela do narrador não confiável, pois é escrito na forma de relatos de um suposto paciente mental Leonid. O romance apresenta uma utopia bolchevique que coloca importância na passagem da sociedade antiga para a nova através da revolução social, e ao mesmo tempo vê essa passagem como elevação num grau de superioridade histórica e conquista tecnológica. A sociedade marciana é superior, pois conseguiu organizar o trabalho coletivo a partir do automatismo das máquinas, de modo que os trabalhadores basicamente são supervisores da produção. A espaçonave da viagem é tipicamente um dispositivo de ficção científica, descrevendo a propulsão nuclear a partir da descoberta de uma nova força antigravitacional (ou antimatéria). *Estrela Vermelha* é o primeiro romance a apresentar uma teoria do imperialismo, mostrando que a revolução social num país seria vítima de uma guerra de contraofensiva das outras nações imperialistas.

Na sociedade marciana a educação das crianças é coletiva e apartada dos pais, conforme a utopia platônica. O amor também é livre e o poliamor é a regra. Há total igualdade entre os sexos e existe o costume da androginia. O romance também é pioneiro e premonitório na forma como descreve a questão ecológica como problema central da civilização, pois os marcianos precisam colonizar outros planetas para se livrar do perigo da extinção pela escassez de recursos. Apesar de a sociedade ser mais avançada, o projeto de colonização e possível extermínio dos terráqueos é considerado como uma hipótese racional a ser estudada.

Considerações finais: fabulações especulativas, paradoxos e o real

Pretendo aqui descrever esses romances como exemplos de fabulações especulativas, seguindo o conceito do crítico Robert Scholes (1975). Fabulação especulativa é um conceito mais abrangente do que o de ficção científica e, segundo o crítico americano, ele descende do conceito de fábula que desde o grego Esopo foi um gênero de discurso preocupado com a questão da cognição. O discurso fabuloso recupera o conceito originário de “narrativa” como transmissão de conhecimento¹². As fábulas se tornaram um gênero periférico no discurso ficcional ocidental. Scholes inclui nesse modo os discursos fabulosos antigos, as narrativas ou poesias didáticas (*Rerum Natura*, de Lucrecio), os diálogos platônicos (*A República*), as narrativas fantásticas (*As Narrativas Verdadeiras*, de Luciano Samósata), os tratados teológicos (*A Cidade de Deus*, de Agostinho), os poemas teológicos (*A Divina Comédia*), os romances utópicos como o de More, e tratados científicos e/ou utópicos (*Sobre o Infinito e os Muitos mundos*, Giordano Bruno; *Cidade do Sol*, Campanella; *Nova Atlântida*, Francis Bacon; *Diálogo sobre os dois Sistemas do mundo*, Galileu), e finalmente toda ficção científica a partir do clássico de Mary Shelley de 1818, *Frankenstein*, o *Moderno Prometeu*¹³. Todas essas obras têm em comum o uso en-

12. A palavra “narrativa” está ligada ao termo do indo-europeu primitivo “*gnarus*”, do qual vieram as palavras conhecimento e gnose.

13. Nem todos esses exemplos estão citados em SCHOLES, 1975. Acrescentei alguns exemplos seguindo as indicações do crítico.

trelaçado de ficção e não ficção, o objetivo de especular sobre novas possibilidades de mundo (a questão da existência de mundos possíveis), e dos limites do conhecimento humano e de sua universalidade¹⁴. Para Robert Scholes, a questão da cognição permaneceu sempre presente no gênero fabuloso. Mas após o romance realista do século XIX e o romance modernista do século XX, a crítica literária se depa-rou com a evidência da “falácia realista”: a de que não há representação no sentido mimético (*mimesis*), mas apenas no sentido de *poesis*. Assim, a função cognitiva não é mais a respeito da melhor (ou mais perfeita) representação da realidade, mas sim do maior efeito de torção ficcional nos discursos hegemônicos (ou ideológicos), para que a noção do real emergja do contraste obtido:

Toda ficção contribui para cognição, então, fornecendo-nos modelos que revelam a natureza da realidade por sua própria falha em coincidir com ela. Embora esta distorção possa ser maior ou menor, sempre há distorção. Se não houvesse, não haveria nenhuma cognição e nem ficção; só haveria realidade e nós dentro dela como o peixe está no mar e o mar está no peixe (SCHOLES *apud* PREGER, 2021, p. 246).

Assim, a ficção utópica descreve uma realidade que não é exatamente paralela, mas que se destaca do discurso realista hegemônico (ou normal), como uma distorção deste, seja como utopia ou distopia, exatamente para que os atores (*actantes*) literários (personagens ou leitores) tenham um ganho cognitivo (*novum*) a partir desse estranhamento. Por isso, a construção ficcional de mundos possíveis, melhores ou piores do que os mundos atuais (do autor ou do narrador), visa à *desautomatização* do olhar (como diriam os formalistas russos) que permita uma visão mais crítica do meio circundante. E a razão disso vem do fato de que do ambiente que nos cerca só podemos ter versões dele (GOODMAN, 1984). Essas versões do mundo são normalizadas ideologicamente. As versões utópicas então se antagonizam com as versões normalizadas (ou ideológicas) exatamente para que essas surjam como versões injustas, inconsistentes ou incompletas. A fabulação utópica surge então como um exemplo de discurso contraideológico¹⁵. Assim, *Looking Backward* é o caso de fazer a

14. Sobre o conceito de fabulação especulativa e seu uso como instrumento de conhecimento, recomendo minha obra *Fábulas da Ciência* (2021).

15. Fazendo referência à célebre obra de Karl Manheim (1974).

sociedade liberal do século XIX aparecer como injusta em comparação à sociedade futura; *A Modern Utopia* faz o mundo atual aparecer como inconsistente, e *Estrela Vermelha* descreve a sociedade capitalista imperialista como incompleta, no aguardo de uma transformação revolucionária para outro grau de complexidade. Já *The Republic of the Future*, inversamente, faz o discurso utópico socialista, de ordem nacional, aparecer como fundamentalmente ideológico.

Para encerrar este artigo, gostaria de abordar as diferenças entre as versões ideológica e utópica, trazendo a obra de um autor inusitado para os estudos sobre a utopia, o sociólogo alemão Niklas Luhmann, criador da teoria da autopoiese dos sistemas sociais. No construtivismo radical de Luhmann, sistemas sociais são sistemas de observação que se reproduzem por operações de distinção, por ele denominadas de comunicação. Sistemas sociais são compostos por comunicações e nada além dessas. As observações sociais, no entanto, são tomadas por paradoxos irreduzíveis: os sistemas observam, mas não podem observar-se a si mesmos observando. A operação de observação é um ponto cego de si mesma. Ao mesmo tempo, toda observação depende daquilo que não é observado, pois é impossível observar tudo. O inobservável é a condição do observável. Por isso ocorre o fenômeno da “reentrada” (*reentry*), conceito retirado da obra do engenheiro americano George Spencer-Brown (2015): como o inobservável é a premissa do observável, então aquele deve reentrar neste sob a forma de paradoxo. O fundo deve reentrar na figura. O paradoxo da auto-observação só pode ser resolvido dividindo-se entre autorreferência (o sistema referindo-se a si mesmo) e heterorreferência (o sistema referindo-se a outrem). Luhmann diz que o sistema só pode observar-se a si mesmo sob a forma de uma autodescrição. Assim, as autodescrições se dividem entre dois tipos extremos: *o sistema é o sistema* (tautologia); e *o sistema não é o sistema* (paradoxo). Entre tautologia e paradoxo, o sistema deve desdobrar suas descrições como resoluções de sentido construídas por auto e heterorreferência (LUHMANN, 1995).

Se consideramos que as versões ideológicas são versões de confirmação do próprio sistema social, concluímos que essas são versões tautológicas, que meramente confirmam aquilo que o sistema social é. Já as versões utópicas são descrições das formas que o sistema *não é*, e, portanto, são sempre necessariamente paradoxais. Este paradoxo está implícito no próprio conceito de utopia, que significa

“lugar nenhum”. Assim, a elaboração dos discursos utópicos corresponde a descrições sociais que jogam entre versões de tautologia, ou ideológicas, e paradoxais, utópicas. Necessariamente essas versões devem ser não coincidentes. Daí entendemos que a diferença entre essas versões as ilumina mutuamente pelo contraste, como a auto e a heterorreferência de sentidos discrepantes.

Compreendemos com Luhmann que os discursos traçam distinções entre a versão e o mundo (distinção versão/mundo), como a diferença entre o marcado e o não marcado de uma observação. Comparamos não as versões (verbais ou figurais) com os mundos, mas distinções com distinções. Os “mundos” são os cronotopos (BAKHTIN, 1993) figurados pelas versões (autorreferências verbais) como suas heterorreferências (figurais). Ao mesmo tempo, a não coincidência entre as versões ideológica e utópica nos abre lacunas na representação histórica dos mundos. São essas lacunas que figuram o irrepresentável do Real como inconsistência, indeterminação e incompletude, limite interno de todo discurso de conhecimento histórico, literário ou não.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp: Hucitec, 1993.
- BELLAMY, Edward. *Looking backward*. New York: Dover Editions, 1996.
- BOGDANOV, Aleksandr. *Estrela vermelha*. São Paulo: Boitempo, 2020.
- BUTLER, Samuel. *Erewhon, or Over the Range*. Londres: Trubner & Co. 1872.
- DODD, Anna Bowman. *The Republic of the Future or, socialism a reality*. New York: Cassel & Company, 2018. Project Gutenberg, *ebook*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/56639/pg56639-images.html>. Acesso em: 10 nov. 2021.
- GEORGE, Henry. *Progresso e pobreza: investigação sobre a causa das crises econômicas e do aumento da miséria com a expansão da riqueza*. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1935.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1984.
- LUHMANN, Niklas. The paradox of observing systems. *Cultural Critique*, n. 31, p. 37-55, autumn, 1995. The politics of systems and

- environments, part II. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1354444>. Acesso em: 10 nov. 2021.
- MANHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- MORRIS, William. *Notícias de lugar nenhum*. Ou uma época de tranquilidade. São Paulo: Expressão Popular, 2019.
- PREGER, Guilherme. *Fábulas da ciência: discurso científico e fabulação especulativa*. Rio de Janeiro: Gramma, 2021.
- SCHOLES, Robert. *Structural fabulation: an essay on fiction of the future*. South Bend: University of Notre Dame Press, 1975.
- SPENCER-BROWN, G. *Laws of form*. 6. ed. Leipzig: Bohmeier, 2015.
- SUVIN, Darko. On the poetics of science fiction genre. *College English*, v. 34, n. 3, p. 372-382, dez. 1972. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/375141?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 10 nov. 2021.
- SUVIN, Darko. Um breve tratado sobre a Distopia 2001. Trad. Ana Cecília Araki e Helvio Moraes. *Revista Morus*, Campinas, v. 10, 2015. Disponível em: <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/255>. Acesso em: 10 nov. 2021.
- WELLS, H. G. *A modern utopia*. London: Penguin Books, 2005.
- WRIGHT, Eric Olin. *Como ser anti-capitalista no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2019.

Crítica e aceitação da religiosidade rural na ficção de Coelho Neto

Gustavo Krieger Vazquez (UFPR)¹

Introdução

Os sertões brasileiros, locais de misturas raciais e culturais, também gerou práticas religiosas diversas daquelas seguidas no mundo urbano; uma religião “mestiça”, nas palavras de Euclides da Cunha (2002, p. 90). Além de nativos e africanos com suas crenças originais, havia grande quantidade daqueles que se reconheciam como cristãos. Mas isso não quer dizer que esses seguissem *ipsis litteris* os ensinamentos da Igreja; com frequência, não seguiam quase nada. Sendo muitos deles analfabetos, os sertanejos sabiam pouco da Bíblia ou de qualquer preceito cuja fonte fosse escrita. Com seus dialetos, podiam não muito melhor compreender a palavra falada por missionários estrangeiros. As distâncias tornavam raras as visitas de padres e pastores – ou a ida a distantes igrejas. Para compensar isso, várias simpatias, opiniões pessoais, costumes, incluindo crenças religiosas africanas e indígenas importadas, se infiltraram na religião cristã rural para preencher os vácuos que havia.

O relato do Padre José Foxius, um missionário que, em 1903, viajou pelos sertões de Florianópolis, fornece alguns exemplos desse sincretismo rural:

O que dizer da religiosidade do povo em geral? Respeitadas as suas peculiaridades, constata-se grande ignorância religiosa e muita superstição. A falta de sacerdotes e de meios de comunicação é, talvez, a causa desse lastimável estado de coisas. Pode-se dizer que o povo estando à religião, às leis de Deus e da Igreja a grande liberdade política. A maioria não tem consciência do dever de ir à missa e de receber os sacramentos. Vai-se à igreja quando se tem vontade. Cada um faz, mais ou menos, sua própria religião. Todos participam das grandes procissões, mas sem rezar [...] Acendem-se velas diante das imagens dos santos; se não é atendido, deixa-se aquele santo, não raro com palavras injuriosas, e dirige-se a outro.

1. Graduado em Filosofia (UFPR), Mestre e doutorando em Literatura (UFPR).

Em casos de acidente e doença, chamam-se imediatamente benzedeiros e benzedeadas. Muitos, na época da plantação, enterram chifres de boi nos campos, para afugentar o demônio. Manda-se confeccionar anéis sagrados em noite de lua cheia, para proteção contra desgraças. (DIRKSEN, 2004, p. 53)

Essa foi uma questão com a qual o escritor Coelho Neto, em seu desejo em retratar o homem e a mulher sertanejo, precisou lidar.

Antes de se converter ao Espiritismo em 1923, após perder um filho e um neto, religião que, inclusive, havia criticado em *O paraíso* (1898) e *Turbilhão* (1906), Coelho Neto era católico. Os preceitos cristãos fizeram parte fundamental de seu trabalho artístico, tendo escrito obras religiosas (*As sete dores de Nossa Senhora* e *Os mistérios de Natal*, entre outras), proferido palestras contra a falta de religiosidade (“A caridade”, por exemplo; ver *Conferências literárias*), e até mesmo permeando suas crônicas com princípios religiosos (p.e. “Vanitas”, de *As quintas*).²

Em face do que o autor maranhense entendia como sendo seguir os ensinamentos divinos, sua posição em relação à religião conforme praticada nos sertões é uma via dupla. Se, por um lado, enxergava a religiosidade rural como sincretismo que compreenderia o cristianismo de forma incompleta, insatisfatória e pecaminosa, em contradição ao seu cânone, encontramos também uma busca pela aceitação tanto de certas manifestações dessas superstições, quanto defesa daqueles que eram julgados de forma severa pelas comunidades sertanejas por não serem cristãos. Em sua longa obra, encontramos considerações diversas em relação à religiosidade; algumas perenes, como a exigência de atos caridosos como condição ética, e também, ao longo do tempo, uma mudança gradual de julgamento em relação ao sincretismo rural.

Análise de obras

O sertanejo como alguém até mesmo bobo no que concerne o mundo espiritual é tema de “Mandovi” (de *Sertão*, 1896), cujo protagonista é uma representação de um supersticioso. Se, de um lado, “como tinha oração, não havia bala que lhe entrasse no corpo” (COELHO

2. Para outros exemplos, ver MORAES, 2016, p. 179–182.

NETO, 1914, p. 257), e empunha “um breve de couro” (p. 267) que leva ao pescoço para “esconjurar” um vulto que julga ser assombração, na verdade Mandoví está usando meios inócuos contra medos vindos de tola superstição – no caso descrito no conto, ele toma uma folha de palmeira como sendo um fantasma. Esse é um caso em que a crítica que se desejou lançar à religiosidade rural é por demais direta, sem complexidade; ao conto falta algo em relação ao *pathos* da personagem, ou mesmo às estruturas sociais e culturais presentes, impedindo considerações mais significativas.

Outra questão pitoresca e, similarmente, pouco profunda, encontramos em contos em que a religião é um freio não muito adequado aos desejos carnisais: “A sorte” (de *A bico de pena*, 1904) e “Escrúpulo” (de *Banzo*, 1913). São obras em que certo humor se sobressai, com o narrador indicando a juventude como época tanto de inocência quanto de uma sexualidade que aflora. Esquivando-se dos preceitos religiosos do casamento, os protagonistas têm relações amorosas “proibidas”, sem maiores consequências. Em “Casadinha”, de *Banzo*, porém, a protagonista sofre por ter engravidado de um namorado ocasional; a crítica é contra a população local que não busca ajudar essa pessoa, que acaba ostracizada e enlouquece. É um exemplo da cobrança por atos de caridade que Coelho Neto lançava contra os sertanejos.³

A necessidade de tais atos se comprova no discurso apropriadamente intitulado “A caridade”, proferido pelo escritor maranhense em 22 de dezembro de 1901 (COELHO NETO, 1909, p. 1-16). Temos uma lista de ações que devem ser feitas pelo homem: dar esmolas, comida, livros, auxiliar os necessitados, os enfermos – em resumo, aqueles que possuem, que sabem, devem dividir com aqueles que precisam. Na palestra, dois nomes bíblicos são citados, São Paulo e São João, e podemos tomar passagens do Livro Sagrado de cada um que, tudo indica, são as fontes tomadas por Coelho Neto. Do primeiro, temos “Ainda que tivesse toda a fé [...] se não tivesse a caridade, nada seria” (1 Coríntios 13:2); do segundo, a necessidade de relação direta entre ação e atos de caridade: “Se alguém, possuindo os bens deste mundo, vê seu irmão na necessidade e lhe fecha as entranhas, como

3. Sobre isso, ver Tiago 2:24. Nota-se que “caridade” é uma forma de traduzir a palavra grega *ἀγάπην*; no caso, a forma como Coelho Neto a compreendeu, atos feitos para diminuir a falta de recursos dos desprovidos, mas que pode ser compreendida como “amor”, “afeto” etc., dependendo do leitor e da tradução.

permaneceria nele o amor de Deus? Filhinhos, não amemos com palavras nem com a língua, mas com ações e em verdade” (1 João 3:17-18).

Outro sacramento religioso presente nas obras de Coelho Neto é o batismo. Em *Cidade do Rio*, de 7 de julho de 1888, há o apropriadamente intitulado “O batismo”, conto pastoril sobre dois amantes, Alcindor e Edwiges, que fogem com sua criança para a floresta, “onde pudessem amar em liberdade” (p. 2). Com o bebê à beira da morte, buscam encontrar água para batizá-lo. O homem retorna de sua busca carregando duas gotas de orvalho, ao que a esposa explica que a criança já está morta:

- Sem batismo! pagão...?!
- Descansa - batizei-o. Tu não achaste fonte na floresta eu achei-a bem perto. Vês? molhei-o todo...
- Onde descobriste a fonte, amor?
- No coração, Alcindor... batizei-o com lágrimas...

Um outro exemplo encontramos em “Cega” (de *Sertão*): quando certa personagem é batizada, há uma enorme festa, atravessando dois dias e duas noites e envolvendo toda a comunidade.

Ao mesmo tempo, as personagens sertanejas de Coelho Neto recorrem à falta de tal sacramento para justificar uma suposta malevolência de certos antagonistas, ou para justificar a segregação de certas pessoas da comunidade; nesses casos há, também, uma crítica pela falta de caridade. Em “O enterro” (*Sertão*), há a personagem Teçaí, que não se converteu ao cristianismo e, por isso, é ostracizada. Em “No rancho” (*Treva*), um peão, ao ver o velho homem que é tomado como sendo o Judeu Errante, que teme e evita, pergunta se “aquilo é barba de criatura batizada?!” (COELHO NETO, 1927, p. 73). Em “Mau sangue” (*Treva*), por sua vez, temos Penador, um “excomungado”, uma “alma danada” (p. 46). Se os sertanejos estão esquecendo a caridade cristã, Coelho Neto posiciona-se do lado dos estigmatizados, culpados pelo que não fizeram e ignorados em suas necessidades.

Uma representação dos sertanejos em “Trecho de carta”,⁴ (de *Água de juventa*, 1905), reforça a posição negativa de Coelho Neto em relação à religiosidade sertaneja em suas obras do início do século XX – no

4. Há conto homônimo, mas diverso na obra *Cenas e perfis*.

caso, contra o sincretismo. O conto é uma missiva, escrita de uma amiga a outra, estando a destinatária apaixonada por um poeta. A remetente alerta quanto ao perigo de tomar o homem pelo artista, acreditando-se que o ideal que se tem em relação ao último irá colidir com a realidade. Após dar um exemplo de uma conhecida que passou por situação semelhante, a escritora conta um caso ocorrido no interior do país. Um homem descobriu uma estátua de Nossa Senhora que chorava. Logo passaram a se congregarem no local doentes, cegos, paralíticos; com as gotas de lágrimas que recolhiam, sajavam. Com o tempo, até uma capela chegou a ser construída, visto as esmoladas dadas pelos crentes.

Certa noite, um homem foi visitar sozinho a estátua, e deparou-se com outra pessoa repondo água nela. Chamando os outros penitentes, averiguam a santa e descobrem a farsa. Porém, eis que um velho homem clama, após afirmar que muitos haviam sido curados, que “não era a santa nem eram as suas lágrimas que nos curavam, era então a mesma fé que ele [o denunciante] matou” (COELHO NETO, 1925a, p. 231). Assim, a culpa pelo engodo caiu sobre o homem que a desvendou, e não sobre aquele que a mantinha.

No caso de “Trecho de carta”, a alegoria é em relação a uma possível reação da destinatária (equivalente aos sertanejos) à remetente da carta (que seria a pessoa que descobre o engodo) – no fim, há uma intervenção do narrador indicando que os alertas foram, de fato, ignorados. O caso da estátua indica um exemplo em que não há resultado positivo em quebrar as ilusões; a crença arraigada, ao tentar ser removida, gera comoção e prejuízo. O fato de sertanejos terem sido escolhidos para tal lição é um indicativo do que Coelho Neto pensava na época. As características do homem sertanejo aqui apresentadas coincidem com aquelas descritas pelo autor em obras regionalistas do período: não apenas a fé ignorante, mas também o desejo em se manter essa fé em detrimento de qualquer conhecimento. É um caso extremo do homem que continua acreditando no impossível mesmo com as provas contrárias dadas (como em “Mandovi”); aqui, um grupo inteiro culpa aquele que quebra a ilusão.

Tanto a crítica ao sincretismo, quanto à falta de caridade, retorna em 1913, em “Bom Jesus da Mata”, de *Treva* – inclusive contra pessoas letradas, influenciadas que estão pelo meio rural. De certa forma, é uma variação mais complexa do caso de “Trecho de carta”. No conto, uma estátua é venerada como sendo milagrosa. O protagonista, o

próprio escultor da estátua, por mais que considere a possibilidade de desmistificar a crença, nada faz.

Personagem de “Bom Jesus da Mata” que une a fé às boas ações é Balbina, proprietária da fazenda Mata Funda e tia do protagonista, Isidro. Apesar de também carregar consigo certas superstições, fruto da corrupção inevitável do meio, a sua religiosidade é descrita de forma elogiosa pelo narrador. “Quanta gente na vila vivia das esmolas da senhora!” (COELHO NETO, 1924, p. 74), afirma esse, antes de explicar como as roupas sacramentais da igreja local são lavadas pelos seus trabalhadores, que também, anualmente, são os responsáveis por preparar a igreja para as festas de Natalidade; Balbina paga todos os custos e convida as pessoas das redondezas. Nessa personagem há uma união entre seguir a religião católica e a prática de bons atos. Há, inclusive, uma personagem secundária que parece refletir as opiniões do próprio autor. Americo, ao ouvir as lamentações de uma tia pelo marido ter falecido sem ter recebido os últimos sacramentos, argumenta que “não é a igreja que salva, são as boas obras” (p. 33).

No conto, há também um vigário, outro membro do clero que aponta a uma posição religiosa não plenamente adequada aos princípios da igreja católica. Apesar de, mesmo com propostas de transferência “para cidades mais alegres” (COELHO NETO, 1924, p. 75), ter decidido permanecer na vila, o vigário recebe sua parcela de crítica por também ter suas credices: há, na igreja, uma estátua feita na cidade do Porto, comprado por Balbina e doada à igreja, sobre a qual ele exclama: “É linda! E o que tem feito por esta gente!”. Garante, em seguida, que dado os ares e águas locais, e “o favor da milagrosa Senhora” (p. 85), Isidro, tuberculoso, há de se curar.

Tanta adoração por uma imagem vindo de um membro do clero é problema apontado pelo narrador no seguinte parágrafo:

O vigário, muito simples, cheio de abusões, infiltrado das ideias do povo rude, era um vencido do meio. Nem por viver sempre a reler os Evangelhos conseguira escapar à sugestão poderosa da terra e das almas bárbaras. Com a mesma fé falava dos mistérios divinos da religião e dos bruxedos, dos milagres e dos encantamentos; citava um versículo bíblico e um caso de sortilégio. (COELHO NETO, 1924, p. 86)

O sincretismo corrompe mesmo padres. Os adjetivos para indicar ele e os sertanejos que ele guia são claros: “simples”, “rudes”, “bárbaros”. Outras credices se seguem: o vigário explica como as milhões

de almas indígenas que morreram sem batismo “por aí erram, penando” (COELHO NETO, 1924, p. 86); para garantir a segurança de Isidro, entrega-lhe uma medalhinha de cobre. Parte substancial dos problemas da vila onde se passa o conto, pelo que aprendemos através da narrativa, é a negação do mandamento “não farás para ti imagem esculpida de nada que assemelhe ao que existe lá em cima, no céu, ou cá embaixo na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra. Não te prostrarás diante desses deuses nem os servirás” (Deuterônimo 5: 8–9).

A denúncia contra a adoração de imagens continua com a reação local à estátua esculpida pelo próprio Isidro, e que substitui aquela anteriormente adorada pelo padre. O que inicia como uma representação abstrata de uma adoração à natureza, por parte do jovem – havia encontrado um galho fendido na floresta, e decide trabalhar nele –, é tomado pelos habitantes da vila, incluindo as personagens letradas, como sendo manifestação divina. O próprio artista, também influenciado, passa não só a acreditar nos supostos poderes da própria criação, esperando ser curado por um milagre, como o orgulho sobe à sua cabeça de forma que, de maneira um tanto blasfema, passa a se ver como um enviado, comparando-se a Cristo e aos apóstolos (nota-se que, até então, foi personagem sem grandes méritos; levando vida boêmia, enganando os pais, fazendo nada por Irene que havia engravidado etc.). O narrador indica que, assim como ocorreu com o vigário, Isidro foi afetado pelas “ideias do povo rude” (COELHO NETO, 1924, p. 86). Depois, prestes a morrer, o jovem passa por duas etapas de realização: na primeira, enxerga os anjos cristãos amalgamados com a natureza (p. 125), uma simbologia da forma como os sertanejos compreendiam a religião, com o sincretismo que alterna entre crenças cristãs com as pagãs; sua própria criação e a forma como ela passou a ser venerada são exemplos disso. No fim, compreende que sua criação não é mais que um pedaço de madeira (p. 126), não só desprovida de qualquer poder, mas capaz de tornar as pessoas cegas, isolando-as uma das outras – no caso específico dele, que não recebe ajuda alguma durante seus momentos de agonia.

Em “Bom Jesus da Mata”, Coelho Neto, embora não tenha aceitado o comportamento religioso rural totalmente, busca compreendê-lo, criando uma narrativa que segue a criação de uma estátua supostamente sagrada desde sua origem até à forma como uma comunidade foi alterada e desenvolvida ao redor dela. As personagens

são mais bem construídas, sem estarem, de forma maniqueísta, totalmente certas ou erradas. Porém, apesar de ser um passo em direção a uma aceitação das crenças alheias, é ainda uma obra acusativa, que indica o lado negativo da religiosidade rural; ao longo de todo relato, não há, em nenhum momento, benefício real pelas adorações, um milagre concreto que tenha se realizado. A ignorância das personagens, desde as escravas, passando pelo vigário e chegando a Isidro, é patente. Há muita esperança, mas pouca solução; as crenças erradas confundem.

Um outro padre falível está no conto “Acédia” (*Água de juventude*), o que reforça o fato de que as certas exigências éticas e intelectuais feitas pelo autor maranhense eram também lançadas a membros do clero. O padre do conto mais se preocupa com sua situação – estar em uma vila distante de sua terra natal, onde vive sua amada de juventude – do que com sua paróquia. Mesmo quando lê a Bíblia é buscando trechos que satisfaçam sua concupiscência. Sua posição é um fardo, e não uma missão; foi levado ao seminário pelos pais, e parece pouco adequado a vestir uma batina. O conto mostra a necessidade dos sertanejos por um bom vigário e uma religião adequadamente aplicada, o que indica uma crença de que o homem do interior é capaz de agir adequadamente – nem sempre a culpa pelos desvios é dele mesmo.

É um caso que anuncia como, em algum momento da década de 1900, algo estava se alterando nas opiniões de Coelho Neto. Outra mostra disso é uma entrevista dada a João do Rio, em 1908, em que fala sobre sua posição religiosa; ela é indicativa de alguém que, pelo menos então, não teria tantas dificuldades em ceder, em compreender outras posições de crença, de até mesmo mudar de religião:

– Uma última pergunta: é religioso?

– Muito. Não sei se creio em Deus Cristo, se em Deus-natureza, mas creio no princípio imanente da divindade. E por isto, talvez seja neste país um dos raros homens que esperam... (RIO, 1908, p. 61)

Isso se mostra em sua ficção. Embora a religião rural seja algo indireto em “Mandinga”, de *Vida mundana* (1909), o conto indica uma mudança maior da posição de Coelho Neto em relação às personagens rurais. De um lado temos novamente uma crítica à falta de caridade, questão constante; no caso, em relação a um negro que, buscando

ajudar uma mulher a realizar um aborto, acaba por matá-la. A crítica não está contra a tentativa de abortar, mas contra a sociedade que forçou a mulher a desejar tal intento para que pudesse continuar sendo uma “mulher ideal” (COELHO NETO, 1928, p. 151), satisfazendo os desejos do marido e de seus conhecidos – isto é, questiona-se um grupo em que uma mulher não pode engravidar e ter um filho. Por outro lado, temos o conhecimento de um homem negro sobre a natureza sendo utilizado para buscar um fim – mais do que um feiticeiro com saberes pagãos, como tal personagem seria apresentada em obras anteriores, temos um homem que é detentor de certos conhecimentos. Embora o resultado tenha sido falho, não é esse homem que possui a maior parcela de culpa, mas a sociedade letrada, machista; a vítima dos efeitos da poção buscou a única pessoa que podia ajudá-la naquele momento.

Os problemas de “Mandinga” são tratados de forma mais especulativa e positiva nos contos de *Cenas e perfis* (1910). Nos diálogos entre as personagens, busca-se uma base racional para os costumes e superstições rurais no que tange a cura de doenças, comportamentos estranhos e, inclusive, aparições religiosas. Embora o atraso do povo interiorano seja ainda afirmado, não é mais como uma crítica direta a uma suposta degeneração ou incapacidade de saber, mas algo necessário, que é visto de forma positiva, como uma etapa do percurso que leva à ciência, da qual faz parte muito do que antes era visto como sendo meros atos pagãos, como os ritos e as simpatias (e, aqui, ao contrário de “Mandinga”, as poções funcionam). Os contos são “O milagre”, “Nihil Novum”, “Crendices” e “Fadário”. Como exemplo, no primeiro há uma mulher que não possui leite para dar ao filho recém-nascido. Uma velha senhora explica que ela deve ir três dias seguidos ao rio, três vezes por dia, “quando o sino soasse Ave Maria”, e espremesse seus seios. De fato, o leite surge, ao que o interlocutor explica ter sido causado pela massagem que era realizada, e conclui:

– Todas as superstições, meu amigo, fundamentam-se em experiências. A ciência descobre sempre a razão de ser de todo o sortilégio, e substitui os abracalãs cabalísticos por fórmulas positivas.

– Queres, talvez, dizer que a bruxaria...?

– Foi a precursora da medicina, como a alquimia foi a precursora da química. As origens são sempre misteriosas. (COELHO NETO, 1925b, p. 133).

Sobre as crenças, caso explícito encontra-se em “A ilusão”, em que uma criança de uma “vilota sertaneja” (COELHO NETO, 1925b, p. 223) e, posteriormente, um homem, dizem ter visto uma aparição de Nossa Senhora, fazendo o povo local passar a cultuar a Santa. Duas personagens conversam como se tal visão fosse, de fato, uma alucinação, mas é algo, aqui, vista de maneira positiva:

– Todo o bem da vida vem dessa força que não existe. Para neutralizar os funestos efeitos da inevitável realidade criou Deus para as almas essa suave miragem. [...]

“O vidente é um compensador – ele que cultiva a esperança, planta sempre verde em que abrolha a flor mística da fé. [...]

“São os precursores, almas de auroras: fundam religiões e espalham poesia.” (COELHO NETO, 1925b, p. 224)

Comparado com obras anteriores, em *Cenas e perfis* a posição do escritor em relação à religiosidade do indivíduo que ele retrata se altera em definitivo. A fé rural, antes criticada, é aceita e até exaltada. As crenças e superstições passam a ser uma etapa que, sim, deve ser superada para que o conhecimento real seja encontrado (seja o científico ou o religioso); porém, é uma grande distância para a ingenuidade rural anterior, ou mesmo a falta de ação religiosa do homem sertanejo. Há não só uma aceitação das diferenças, mas uma compreensão da necessidade de tais “anacronismos” (COELHO NETO, 1925b, p. 129); se eles são a origem das religiões, aqueles que ainda os praticam podem vir, também, a evoluir. Essa aceitação por parte do autor mostra-se de forma evidente quando uma questão Bíblica é descrita no conto não como oposta ao sincretismo rural, mas como prova corroborativa dele: sobre os alucinados que enxergam Nossa Senhora, um equivalente religioso/histórico é fornecido: “não foi a Madalena que espalhou nas ruas de Jerusalém a notícia da ressurreição de Cristo?” (p. 225).

Os dilemas da religião conforme praticada no mundo rural são, enfim, resolvidos de forma conciliatória em “Boi de piranhas” (de *Vesperal*, 1922). Se “A ilusão” é a aceitação da fé sincrética, e “Mandinga” e outros contos de *Cenas e perfis* uma justificativa das práticas supersticiosas feitas no mundo rural, “Boi de piranhas” mostra a possibilidade de o sertanejo compreender princípios bíblicos de forma adequada, a partir de suas vivências. O conto descreve o ato de sacrificar um

boi mais velho ao se cruzar um rio, para que as piranhas se ocupem com ele enquanto o resto da boiada atravessa até a outra margem. Um vaqueano explica que não é apenas com bois que isso ocorre:

E você pensa que isto é só aqui com o boi? Pois sim!... Bem se vê que você é novo no mundo. Na vida, rapaz, é preciso que um sofra e morra para abrir caminho aos outros. A vida é como esse rio que você está vendo, cheio de piranhas. Aqui quem paga é o boi... [...] E quando são homens?!... A gente tem pena, mas que se há de fazer? É assim. E concluiu: Nosso Senhor não morreu por nós? (COELHO NETO, 1922, p. 42)

A comparação entre o boi de piranha e Jesus Cristo encontra equivalente em Isaías 53:5-7; embora parte do Antigo Testamento, para alguns cristãos seja uma descrição do Cristo esperado.

Nesse conto não crítico, não denunciador, temos um sertanejo que possui um saber que, provavelmente, originou, se não diretamente dos textos sagrados, de leituras desses textos feitas por alguns dos seus e transmitidas de um ao outro, recebendo adaptações dado local e tempo presentes, sem que isso seja visto de forma negativa.

Conclusões

Por tudo que vimos, podemos sintetizar a perspectiva tomada por Coelho Neto como sendo de uma religiosidade da qual um dos pilares é a Bíblia Sagrada. Como manifestação do que se desvela na literatura sacra, temos a Igreja, com sua estética litúrgica objetivando a vivência da religiosidade (quando bem aplicada pelos membros do clero). A crítica do autor maranhense, principalmente em suas primeiras obras, é contra essa estética tornar-se ritualística, o que acaba por corromper a própria ética almejada (por exemplo, a ação caritativa) – algo que ocorre em escala menor nas cidades grandes e, em escala maior, no mundo rural; maior, pois nesse há o sincretismo, que agrega às tradições cristãs, já em si corruptíveis, crenças e costumes pagãos. Com o passar do tempo, o que era um ritual retrógrado foi compreendido como algo prático e parte da evolução humana.

O homem rural, com o passar dos anos, deixou de ser visto somente como um aderente de volições reprováveis, passando a ser aceito pelas escolhas feitas por si de acordo com as vicissitudes que

o tocam – isto é, o sincretismo é resultado das adaptações, algo não para ser julgado negativamente, mas para ser aceito, até mesmo elogiado, dentro de seus limites, como vemos em contos de *Cenas e perfis*. A adoração de estátuas, a incompreensão da Bíblia, as simpatias e feitiços não seriam mais frutos da ignorância, tolices que o narrador utiliza, inclusive, para rebaixar as personagens – o ingênuo Mandoví, os casais pecaminosos, as comunidades segregadoras –, mas parte constituinte de uma sociedade com recursos limitados. Ou, falando de outra maneira, a religião cristã rural parou de ser um problema que deveria ser corrigido com as ferramentas e saber do homem letrado (mais precisamente, o narrador), e tornou-se um fato, inclusive com qualidades; uma marca até de inteligência e sabedoria diante de um mundo limitado e imperfeito, mas ainda assim capaz de ser alterado pelas ações dos indivíduos.

Devemos concluir com a observação que Coelho Neto não era um teólogo, nem mesmo um estudioso da religião cristã. Por mais que suas obras fossem influenciadas pela sua religiosidade, essa não era um motor de suas produções, mas outra entre tantas preocupações que passavam por sua cabeça e que se tornou tema literário. Se, até meados da década de 1900, há uma posição de certos narradores que são contrários às ações religiosas alheias, que pintam de forma negativa decisões do povo rural, a crítica não se estende a fundamentos teóricos ou sociais, não busca justificação – é como as coisas são. Com o tempo, haverá a aceitação, mas sem que com isso haja substrato social, ideológico ou, mais precisamente, teológico que justifique a transição – novamente, o autor parece ter aceitado que as coisas são como elas são, e que isso não é algo propriamente negativo. A mudança ocorreu na cabeça do criador, sem que possamos saber precisamente suas causas. Talvez, possa-se apontar que faltou uma obra que representasse uma posição conclusiva do problema; alguém mais crítico poderia argumentar que tudo não passou de fachada – o que de fato foi feito por Lima Barreto, quando afirmou, em 1918, que Coelho Neto, “em religião, ficou num corriqueiro deísmo ou, talvez, em um catolicismo singular e oportunista” (BARRETO, 2004, p. 303). Mesmo que assim seja, para alguém que tinha a literatura como seu próprio fim, como foi Coelho Neto, provavelmente estava de bom tamanho.

Referências

- BARRETO, Lima. *Toda crônica, volume I*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.
- COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Conferências literárias*. Rio de Janeiro: Garnier, 1909.
- COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Sertão*. 3a ed. Porto: Chardron, 1914.
- COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Vesperal*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.
- COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Treva*. 3a ed. Porto: Chardron, 1924.
- COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Água de juventa*. 3a ed. Porto: Chardron, 1925a.
- COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Cenas e perfis*. Ed. definitiva. Porto: Chardron, 1925b.
- COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Banzo*. 2a ed. Porto: Chardron, 1927.
- COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Vida mundana*. 3a ed. Porto: Chardron, 1928.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- DIRKSEN, Valberto. *Presença e missão dehoniana no Sul do Brasil*. Florianópolis: Lagoa, 2004.
- MORAES, Pericles. *Coelho Neto e sua obra*. Manaus: Concultura, 2016.
- RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro & Paris: Garnier, 1908.

Bahias: de Spix & Martius a Juraci Dórea

Helena Magon Pedreira de Cerqueira (USP)¹

Introdução

“Viagem, experiência, perigo, percurso” (CARERI, 2013, p. 46). Dentre o vasto leque de experiências, há sempre o exercício do ser e do estar, de formas de se relacionar, pensar, e, algumas vezes, de sobrevivência. Também a possibilidade de contato com distintas realidades e de afetos, e o valor do retorno.

A ideia de percurso vai muito além do deslocamento físico, geográfico: o caminhar é uma prática estética desde quando os primeiros deslocamentos começaram a ser feitos pelo homem: “ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa)” (CARERI, 2013, p. 31) – o espaço percorrido, imaterial, que passa a adquirir sentido simbólico.

Propomos, assim, traçar uma reflexão acerca de experiências estéticas e visualidades tendo como ponto de partida a grande expedição dos alemães Spix & Martius pelo Brasil (1817-1820) e o registro da Bahia. Iluminando algumas dimensões diante das inúmeras que o extenso lugar e imaginário nos oferecem, pretendemos ilustrar a amplitude das leituras e das possibilidades estéticas contemporâneas apresentando, então, o trabalho do artista baiano Juraci Dórea (1944 -).

A viagem de Spix e Martius pelo Brasil (1917-1820)

É considerada a mais importante e mais completa expedição de exploração da fauna e da flora realizada no Brasil durante a primeira metade do século XIX. Liderada pelos bávaros Johann Baptist von Spix (1781-1826), zoólogo, e Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), médico e botânico, a viagem deu-se como um voo de Ícaro. Aconteceu entre 1817 e 1820, em sintonia com o espírito do início do século XIX – considerando-se a perspectiva eurocêntrica.

1. Mestranda em Estética e História da Arte – PGEHA/USP.

Esse período foi de intensa movimentação no Brasil, assim como em grande parte das Américas – o Novo Mundo estava sendo revelado. Por aqui, após a abertura dos portos em 1808, desembarcavam cientistas e artistas no intuito de apresentarem “ao mundo” (à Europa) o que se encontrava além mar. De fato, a época era das grandes expedições, de se desbravar os horizontes: o século XVIII foi marcado pela ciência enciclopedista e, imbuídas do propósito de aquisição de uma “consciência global” (LISBOA, 2020), as grandes potências europeias promoveram uma verdadeira maratona de descobertas através das viagens de navegação.

Nas palavras da historiadora M. Fatima Costa, “Toda viagem só se completava com uma publicação”: havia no próprio reino da Baviera, a intenção de se criar um “espaço de museus” de relevância dentro da Europa – “E o Brasil seria esse ponto que daria ao novo reino, recém-criado, essa fisionomia culta” (COSTA, 2019, s.p.).

Em aproximadamente três anos, percorreram mais de 10 mil quilômetros passando por São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Piauí, Maranhão, Pará, Amazonas, fazendo registros extremamente detalhados e coletando uma série de objetos e elementos da natureza com a maior acuidade possível.

Assim, a documentação composta é vastíssima: foram publicados *Viagem pelo Brasil* (1817-1820), em 3 volumes contendo relatos detalhados da viagem, e um *Atlas de imagens*, contendo mapas desenvolvidos durante a expedição, dados geológicos, inúmeras espécies da fauna e da flora que foram coletadas e catalogadas, e partituras de modinhas da época, transcritas por Martius. Antes de sua precoce morte, em 1826, Spix publica volumes sobre a flora e um estudo histórico. E Martius prossegue trabalhando a partir de suas pesquisas até praticamente o final da vida. Foram publicados a monumental *Flora brasiliensis* (1906), em 15 volumes, na qual contém também estudos etnográficos dos povos indígenas, *História naturalis Palmarum*, em 3 volumes (1813-1880); também concebeu um tratado metodológico, “Como se deve escrever a história do Brasil” (publicado em português em 1845). E, concluído em 1831, o texto em prosa *Frey Apollonio – um romance do Brasil*, não publicado em vida, mas somente na década de 90 do último século. A experiência vivida nas terras brasileiras foi o grande mote de Martius.

Viagens e os relatos de viagens

Proporcionar ao leitor, além de detalhes sobre o trajeto, atividades diárias, observações sobre o cotidiano do lugar, hábitos, aspectos históricos, geográficos são características inerentes ao estilo. Desse modo, é fácil percebermos quão múltiplo se revela o gênero “relato de viagem”. Quanto às grandes expedições e às questões que aqui são esboçadas, vale destacarmos que mesmo não sendo ainda uma categoria nomeada - “artistas-viajantes” -, a arte desses viajantes que de documentadores passaram a artistas, tornou-se um novo gênero. Muito do que foi produzido era registrado, ou tinha seu primeiro esboço, no mesmo momento em que se deparavam com paisagens, situações, objetos.

Deslocando-se solitários ou em expedições naturalistas, estes artistas costumavam apreender os diferentes lugares com suas paisagens naturais e urbanas, tipos humanos, ritos de vida, enfim, tudo que coubesse nas pequenas folhas de suas cadernetas de bolso, os *carnet de Voyage*, ou nas suas pastas de desenhos. Era ali que, a lápis, a aquarela e mesmo a óleo, o viajante registrava em primeira mão as impressões que os lugares lhes causavam. Entretanto, a obra propriamente tal só seria elaborada depois, em outro momento, geralmente no retorno (COSTA; DIENER, 2018, p. 76).

Em se tratando do período em que a viagem de Spix e Martius acontece, início do século XIX, é importante lembrarmos que o século XVIII foi o “Século das Luzes”, da valorização e expansão do conhecimento científico. O pensamento desenvolvido por Lineu² figurava nas ciências naturais e foi plenamente adotado: a ideia de que toda a natureza poderia ser classificada dentro de um mesmo sistema, a taxonomia moderna. Tais conhecimentos somados ao espírito das grandes expedições científicas, promoveram uma série de descobertas dentre os estudiosos e suas respectivas nações/reinos. Ainda, do século XVII para o XIX, os ideais do Romantismo passaram a permear a intelectualidade e a cena artística europeia. Em sentido oposto aos valores Clássicos, e do Iluminismo e Racionalismo, tais ideais impunham a subjetividade como valor, dentro desse aspecto,

2. Carlos Lineu (Carl Nilsson Linnæus, 1707- 1778).

o escapismo e a idealização da Natureza. E a Alemanha foi berço de principais expoentes, como Goethe e Schiller³.

Nesse panorama, Alexander von Humboldt (1769-1859) é fundamental, sua produção já na época era conhecida e difundida pelo globo e estimada como forte referência. Se por um lado havia o intento científico, oriundo do pensamento Racionalista, por outro, havia a influência do Romantismo, e a proximidade de Humboldt a Goethe e Schiller acabou por garantir o contato com esse pensamento, além de ter propiciado frutífera troca. A figura consagrada de Humboldt marcou o ideal do cientista e artista viajante da época, exercendo forte influência em seus contemporâneos e sucessores, e Martius era um deles.

Em 1808, com a publicação de *Anisichten dr Natur*, ou “quadros da natureza”, Humboldt inaugurou um novo gênero que visava fundir a descrição científica com a experiência sensorial e a poética da natureza.

Quadros da Natureza desta forma constituiu [...] uma tentativa de experimentar até que ponto as cenas da natureza, dos diversos continentes, podiam ser descritas sem perder o efeito do natural e sem perder a força de evocação e a consistência material de um juízo perceptivo sobre a natureza (PEDRAS, 2000, p. 97).

Nessa perspectiva de pensamento à qual se alinhavam os relatos de viagem, é latente a *dimensão estética* que a narrativa adquire (BOLLE, 2020). Neles, a fusão entre descrição científica e a sensibilização estética era imprescindível ao estilo.

Algumas considerações sobre a apreensão da paisagem

Na base da viagem há muitas vezes um desejo de mudança existencial. Viajar é expiação de uma culpa, iniciação, incremento cultural, experiência: “A raiz indo-europeia da palavra ‘experiência’ é per, que foi interpretada como ‘tentar’, ‘pôr à prova’, ‘arriscar’, conotações que perduram na palavra ‘perigo’. As mais antigas conotações de per como prova aparecem nos termos latinos relativos à

3. Friedrich von Schiller (1759-1805); Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

experiência: experior, experimentum. Esta concepção como prova arriscada, como passagem através de uma forma de ação que mede as dimensões e a natureza verdadeira da pessoa ou do objeto que a empreende, descreve também a concepção mais antiga dos efeitos da viagem sobre o viajante. Muitos dos significados secundários de per referem-se explicitamente aos motes 'atravessar um espaço', 'alcançar uma meta, 'ir para fora'. [...] Uma das palavras alemãs que significam 'experiência', Erfahrung, vem do alemão antigo irfaran: 'viajar', 'sair', 'atravessar' ou 'vagar'

(PONTY, 2013, P. 46).

Na perspectiva do historiador da arte Giulio Carlo Argan (2010), uma das raízes do Romantismo quanto à representação e interpretação da paisagem natural é a ideia de sublime desenvolvida por Kant⁴. Nela, o sublime se vincula ao sentimento do trágico, evocando sensações de solidão, de assombro diante da grandiosidade da natureza.

Nas artes plásticas, o sublime se reconhece em expressões que, embora muito diferentes, têm pontos comuns. As cores são desbotadas e os gestos excessivos. O inóspito é retratado, são paisagens selvagens, penhascos e árvores retorcidas que muito se afastam da natureza domesticada dos jardins do pitoresco[...] Contemporânea do sublime, a estética do pitoresco ressalta imperfeições em cenas repletas de detalhes curiosos, próximos de uma natureza que nada tem de hostil, mas que é agradável e generosa (REINALDO, 2014, p. 129).

Ao mesmo tempo, sobre os “quadros da natureza”, a apreensão da paisagem nas grandes expedições ao Novo Mundo “pressupõe uma *mimesis* naturalista”, portanto, “não tanto o fluxo livre da imaginação quanto a evocação reveladora da experiência do espaço”, entretanto é esse livre contato, a “base descritiva-topográfica” que faz fecunda, que “informa e qualifica a percepção visual do viajante em cenário até então não descrito com tanta literalidade” (PEDRAS, 2000, p. 99). A experiência do ser e do estar em um lugar pretende ser expressada de modo que o rigor descritivo evoque a visualidade sem que haja choque entre paisagem e relato, quase um “levado a ver com seus próprios olhos” (PEDRAS, 2000, p. 98).

4. Immanuel Kant (1724- 1804).

Assim sendo, perguntamos o quanto de si é dado nas reproduções da paisagem? No caso de Martius, devemos lembrar que, em sua trajetória pelos estados brasileiros, o viajante esteve em diversas situações. Desde agradáveis eventos sociais à aversão pelo povo e, quanto ao contato com a natureza, teve momentos de encantamento diante de inúmeras paisagens, mas também enfrentou sérias dificuldades, como doenças, perda de contingente, sede, adversidades climáticas.

Fronteiriça e contraditória é a visão de Martius. Se em *Reise in Brasilien*, há momentos em que a natureza é rigorosamente descrita e corresponde à ideia de um paraíso na terra, em outros encontramos registros de uma experiência terrível e trágica, que evoca o horror diante do descomunal - o que Martius chega mesmo a comparar ao inferno dantesco (REINALDO, 2014, p. 131).

Sobre a característica literária, uma constante tensão é percebida nas imagens geradas e nos próprios relatos dos percursos:

entre o relato e a imagem, entre a palavra diária e a precisão científica, entre a poesia e a lâmina do microscópio, entre o vivido e a memória que o elaborou, entre o alvoroço da vida e a fixidez de sua representação, entre o projeto autoral e o seu desenrolar num plano coletivo (REINALDO, 2014, p. 125)⁵.

Para além de uma fisionomia, pretendemos refletir sobre questões acerca da construção de lugares no imaginário – afetos e significações –, e seu desdobramento artístico. O que a pintura pinta? “Ver como”, “ver segundo”, o ver a coisa enquanto coisa, e a “coisa enquanto quadro”, tais expressões marcam distância entre o espaço da percepção ou da representação. São indagações da filósofa francesa Éliane Escoubas⁶, que, antes de tentar respondê-las, parte de algumas considerações pertinentes à nossa reflexão iluminando a questão quanto ao espaço pictural, que não é uma cópia desse real: se essa categoria do ver define um quadro “como quadro” é porque ele, o quadro, não se designa meramente como espaço da representação do real.

5. Reinaldo faz tais colocações ao se referir às 59 *Tabulae Physiognomicae*, que compõem o primeiro volume de *Flora Brasiliensis*, e são consideradas o primeiro ensaio sobre a fitogeografia brasileira. Delas nos valem, pois acreditamos que tais análises também se prestam a certas passagens de *Viagem pelo Brasil* (1917-1820).
6. Éliane Escoubas (1937 -).

São as condições da visibilidade que são reveladas na tela; não uma representação, mas uma manifestação. O resultado do exercício do olhar, que se põe a ver. Essa condição de visibilidade se dá segundo sua “modalidade historial” (ESCOUBAS, 2005, p. 164), o que torna o espaço pictural um espaço de pluralidades, um quadro não se assemelha a outro na história da pintura. Porém, a historicidade de cada um não é suficiente para que se trace uma história da pintura. Antes, em cada um é preciso que se identifique o ser e o espaço: “essência e existência”, “imaginário e real”, “visível e invisível”, todas essas categorias, primordiais na filosofia, se embaralham no espaço pictural (MERLEAU-PONTY, 2004).

Em grego, origem da palavra fenômeno, *phainesthai* é parecer-aparecer; nesse sentido o quadro revela-se como fenômeno do mundo: “põe em obra um sentido do ser como aparecer” (ESCOUBAS, 2005, p. 164). Essa revelação expõe mais que representações ou discursos, e, sua análise se faz intrínseca a uma elaboração fenomenológica da reflexão do ser no exercício do olhar, a ontologia dessa manifestação.

Compreendendo a caminhada como forma de produção de conhecimento, podemos considerar que “a criação artística parece ter sua gênese numa motivação vivida e, ao mesmo tempo numa desordem” (ARANHA, 2008, p. 17). Conforme um percurso é construído, seja improvisado ou não, constrói-se uma paisagem, constrói-se um pensamento.

O percurso se dá como atravessamento do território e de si. A partir daí, podemos pensar que não só a pintura, a gravura, mas o próprio relato literário e outras manifestações não só artísticas são impregnadas por uma dinâmica, que acontece nesse espaço entre criador (ente), lugar e experiências, e a eles intrínseca.

Spix & Martius no Brasil, imaginários e os tempos atuais

Propomos aqui um recorte, atentando ao relato contido no segundo volume de *Viagem pelo Brasil*, o percurso pelo estado da Bahia (1818-19). Essa etapa da viagem apresenta-se da seguinte forma:

Livro sexto

CAPÍTULO I - Viagem até o Vão do Paraná na fronteira de Goiás e regresso a Malhada, no rio São Francisco

CAPÍTULO II - Viagem de Malhada, pelo interior da província da Bahia, para a sua capital, Bahia de Todos os Santos

CAPÍTULO III - Estada na cidade de Salvador ou Bahia

CAPÍTULO IV - Viagem à comarca dos Ilhéus e regresso à Bahia

Livro Sétimo

CAPÍTULO I - Viagem, através do Sertão da Bahia, até Juazeiro, às margens do São Francisco

Algumas passagens, começando pela cidade da Bahia, hoje Salvador:

Quão profusamente recompensa a beleza da vegetação tropical o cuidadoso trabalho do jardineiro – é o que atesta ao viajante o Passeio Público [...]. Do pavilhão construído com bom gosto, o olhar vagueia aqui sobre grupos de ilhas verdejantes da bela baía, ou pousa saudoso no infinito azul do oceano, que o sol poente cobre com cores cintilantes (SPIX, 2017, p. 201).

A orquestra do teatro é bem exercitada, e toca com maestria [...] pois os brasileiros são todos músicos natos (SPIX, 2017, p. 208).

O canto e a animação, que empresta o apreciado champanha, alegam essas reuniões, cujos convidados só se dispersam, muitas vezes, ao romper do dia. Para as classes inferiores, são os passeios, nos dias de festa, os divertimentos preferidos, e aproveitam-se da ocasião dos dias santificados dos diversos padroeiros para os festejar no Recôncavo [...]. Os festejos de Nosso Senhor do Bonfim [...], atraem inumerável aglomeração de povo, e duram, com a iluminação da igreja e dos edifícios próximos, alguns dias e noites (SPIX, 2017, p. 208).

Na época das chuvas, cai então, quase sempre, uma chuva torrencial (SPIX, 2017, p. 215).

Já no interior...

A fauna parecia ter inteiramente abandonado esta solidão árida. Só nas casas de forma cônica dos cupins frequentemente de cinco pés de altura, observamos vida e atividade; as aves e os mamíferos tinham-se mudado para regiões mais úmidas (SPIX, 2017, p. 283).

Neste monótono cenário, pusemo-nos a caminho a 1º de março, viajando cinco léguas e meia até ao arraial da Feira de Santana. Os moradores deste mísero povoado já nos mostravam o tipo perfeito do sertanejo. O intuito de nossa viagem, o qual lhes expusemos, pareceu-lhes incrível (SPIX, 2017, p. 283).

Os moradores pareciam ver com maus olhos o nosso propósito de passar aqui alguns dias, e antes já haviam, por motivos fúteis, começado a implicar com aquele criado. Conhecendo de sobra o temperamento violento e vingativo dos sertanejos, que estão acostumados a terminar frequentemente as suas rixas a tiros, tratamos de nos pôr a caminho no dia seguinte (SPIX, 2017, p. 287).

Na Europa daquele período as ideias científicas também miravam as sociedades e os diferentes tipos humanos. A plena difusão de um sistema classificatório que visava compreender a diversidade dessas sociedades a partir de critérios pautados em aspectos biológicos e culturais, contribuía com a descrição que pressupunha a superioridade do caucasiano, branco europeu e que deixou rastros profundos até os dias atuais. Spix & Martius aqui chegaram imbuídos desse pensamento “racial e hierarquizado”. Se por um lado deixaram transparecer, em seus relatos, o encantamento pela voluptuosidade das matas tropicais, das belezas naturais, por outro, também deixaram explícito o sentimento de desagrado em relação à população brasileira (LISBOA, 2020). Ainda assim relatos desses viajantes e a catalogação de tudo o que foi coletado são dos mais importantes documentos referentes àquela época.

Pergunta: hoje, quão tributários também somos dessas visões? Que praticamente tornaram-se paradigmas do imaginário brasileiro. Mais, de modo geral, o quanto refletimos sobre elas?

Mirando nosso recorte sobre a Bahia, perdura uma diferença no quanto o litoral é celebrizado e o quanto se sabe do “resto” desse imenso estado. A Bahia “turística”, cantada e ilustrada, é a Bahia da cidade de Salvador e a região do Recôncavo; a Bahia da malemolência, da preguiça, da alegria, das águas mornas, coqueiros, cheiro de dendê, forte influência da cultura africana (e pouco se fala sobre os povos indígenas originários). Essas características, umas mais, outras menos, também remetem à imensa extensão litorânea do estado (a maior do Brasil). Todo um imaginário foi versado por Dorival Caymmi, Jorge Amado, João Gilberto, João Ubaldo Ribeiro, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, entre tantos e, mais recentemente,

pela *axé music*. Por eles, temos o conhecimento de características e lugares: Abaeté, Itapuã, Farol da Barra, Baixa do Sapateiro, Elevador Lacerda, Pelourinho, sem falar no carnaval de rua. “Ao longo da história, a Bahia recebeu diversos encômios como Boa Terra e Terra da Felicidade, por causa de sua população alegre e festiva”⁷. E, por mais que o estado não seja somente “esse”, dentre os estados brasileiros é um dos quais mais temos referências.

Já toda a extensão territorial do interior se revela como um enigma para quem desconhece. A Bahia é o quinto maior estado brasileiro e o que mais tem fronteiras com outros: Minas Gerais, Espírito Santo, Goiás, Tocantins, Piauí, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. Por sua vez, distintas condições geográficas – uma delas é a região do semiárido, da caatinga. É sobretudo dessa região a “cultura do couro”, da “civilização dos currais” (QUEIROZ, 2010, p. 72), da qual, a partir da criação do gado, passou-se a aproveitar tudo o que o animal poderia oferecer: leite, carne e o couro, ossos e chifres para artefatos, e, daí e da miscigenação, toda uma tradição foi criada. Também, região cujo imaginário foi reverberado como a “cultura da seca”, dura, rústica, áspera, de escassez e de miséria. Também não nos faltaram contribuições nacionais caracterizando esse universo, como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Glauber Rocha.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011), nos convida a uma desconstrução desses olhares, dessas “verdades”, abordando como se moldou um “Nordeste” a partir de uma estereotipização inerente a relações de poder. Aqui, nos valem de breves linhas para introduzirmos tal discussão. Por exemplo, em relação ao referencial de sertão contido na obra dos autores há pouco citados, a crítica aguda de Muniz de Albuquerque Jr. vai no sentido de como o discurso é reverberado – mesmo com o intuito de denúncia –, como a narrativa pode ser ambígua.

Somente a partir da década de 1910 passa a existir a região “Nordeste”. Ainda, antes a Bahia era considerada Leste. O termo aparece pela primeira vez em 1919 no documento de consolidação da Inspetoria Federal de obras contra a Seca – IFOCS, como ação frente à grande seca que houve em 1915 e, em seguida, no ano de 1919. Ao se tornar

7. Termos designados à “Bahia” no portal *Wikipédia*. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Bahia>>. Acesso em 08 jan. 2021.

“federal”, o órgão passa a gerir a área entre o Norte e o Leste, ou seja, de Alagoas até o Ceará, sem incluir Bahia, Sergipe, Piauí e Maranhão.

Entretanto, um grupo de artistas, intelectuais e políticos dá início à conceituação cultural, estética e política do termo que, até então, era somente desígnio para uma extensão territorial. Esse imaginário, gestado ao longo da década de 20, parte de dois fundamentos, calcados na ideia – como estratégia – de que a região “já existia”, “unida” pela diferença física, climática (seca, caatinga, semiárido), e pela real cultura de raiz, o “mito da brasilidade”, da miscigenação das três raças (o índio, o negro e o branco portugueses).

É a *construção de um imaginário*, de um conceito, bastante calcada em bases conservadoras e retrógradas que vão contra a modernidade: “o Nordeste foi pensado no começo do século XX para se contrapor às mudanças econômicas e políticas pelas quais o país passava” (ALBUQUERQUE JR., 2017, s.p.), o processo de modernização capitalista, de industrialização e fim da escravidão. Muniz de Albuquerque Jr. chama a atenção para o fato de que, sendo conceito, deve ser repensado.

O Nordeste e o nordestino miserável, seja na mídia ou fora dela, não são produto de um desvio do olhar ou fala, de um desvio no funcionamento do sistema de poder, mas inerentes a este sistema de forças e dele constitutivo. O próprio Nordeste e os nordestinos são invenções destas determinadas relações de poder e do saber a elas correspondente. Não se combate a discriminação simplesmente tentando inverter de direção o discurso discriminatório. Não é procurando mostrar quem mente e quem diz a verdade, pois se passa a formular um discurso que parte da premissa de que o discriminado tem uma verdade a ser revelada. Assumir a “nordestinidade”, como quer Rachel [de Queiroz], e pedir aos sulistas revejam seu discurso sobre o nordestino, porque ele é errado, por ter nascido de um desconhecimento do nordestino verdadeiro, vai apenas ler o discurso da discriminação com o sinal trocado, mas a ele permanecer preso. Tentar superar este discurso, estes estereótipos imagéticos e discursivos acerca do Nordeste, passa pela procura das relações de poder e de saber que produziram estas imagens e estes enunciados clichês, que inventaram este Nordeste e estes nordestinos. Pois tanto o discriminado como o discriminador são produtos de efeitos de verdade, emersos de uma luta e mostram o rastro dela (2011, p. 31).

O pensamento do também alemão Walter Benjamin contribui aqui jogando mais luz nessas questões. Segundo ele, o tempo histórico, na

historiografia burguesa é condenado a uma linha vazia, constante e homogênea, a ser preenchida pelos acontecimentos de modo progressivo, “um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1993, p. 229). Tal cientificidade a torna única; entretanto, não se evidencia quem contou a história, o modo como é difundida, essa objetividade conta apenas a história dos vencedores (BENJAMIN, 1993, p. 223). O pensamento do também alemão Walter Benjamin (1892-1940) contribui aqui jogando mais luz nessas questões. Segundo ele, o tempo histórico na historiografia burguesa é condenado a uma linha vazia, constante e homogênea, a ser preenchida pelos acontecimentos de modo progressivo - ‘o preenchido de tempo de agora (*Jetztzeit*)’” (2012, p.449). Tal cientificidade a torna única, entretanto, não se evidencia quem contou a história, tampouco o modo como é difundida, essa objetividade conta apenas a história dos vencedores (2012, p. 242). Benjamin questiona, nessa historiografia vigente, a falta de um revisionismo, critica o enquadramento da mesma a partir de uma metodologia autocentrada:

[A historiografia vigente] está, conseqüentemente, bem longe de poder discernir por detrás da história dos vencedores as tentativas de uma outra história que fracassou; as histórias desse fracasso não se constituem em objeto de pesquisa, as vitórias são celebradas como manifestação do mais forte, sem que se indague a respeito das condições preestabelecidas de uma luta desigual (GAGNEBIN, 2018, p. 66).

Essa história acaba por se identificar com o vencedor. Entretanto para Benjamin, escrever a história dos vencidos requer uma memória que não consta da versão oficial, é a teoria de memória e experiência (*Erfahrung*), oposta à experiência do indivíduo (*Erlebnis*); interessa-lhe o que não foi realizado, as esperanças do passado que se inscrevem no presente, oferecendo, então, uma perspectiva para o futuro – o *agora da cognoscibilidade* (o conceito de imagem dialética⁸).

8. Desde o início de seu conhecido e inacabado *Trabalho das passagens* (também denominado *Passagens, Obra das passagens, Trabalho sobre as passagens e Projeto das passagens*), o autor refletiu acerca do conceito de imagem dialética, conceito esse que passou por algumas reconsiderações.

Juraci Dórea (1944, Feira de Santana, BA)

Modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou o território do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual tem se desenvolvido a arquitetura dos objetos situados. O caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem

(CARRERI, 2018, P. 27).

Assim, nesse percurso reflexivo, vem a calhar o trabalho do artista baiano Juraci Dórea: contra a corrente dos clichês e recolocando todo referencial da tradição e do imaginário numa perspectiva global e absolutamente contemporânea – mais do que os elementos nativos do interior da Bahia, traz consigo todo um atavismo da existência humana.

Escultor, pintor, desenhista, fotógrafo, programador visual e arquiteto. Dórea nasceu em nasceu em 15 de outubro de 1944, em Feira de Santana, Bahia, nas proximidades do bairro da Pedra do Descanso que, na época, era rota de passagem para os tropeiros. Sua infância e adolescência foram contagiadas pela cultura das feiras livres, dos vaqueiros e boiadas. No início da década de 80, dá início ao Projeto Terra, ação artística na zona rural baiana: a execução de grandes esculturas de couro e madeira, murais pintados nas fachadas das casas, e pinturas sobre madeira compondo a série Histórias do Sertão. “Em 1982 comecei a fazer esculturas e pinturas, e passei a mostrar estes trabalhos em locais fora do circuito das grandes cidades”, recorda-se o artista em matéria publicada no portal da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (2014) por ocasião da abertura da 3ª Bienal da Bahia, e às vésperas da partida para a etapa seguinte do projeto, a Expedição Terra.

A produção do artista é fortemente marcada pelo diálogo entre elementos da cultura/temática sertaneja e o espaço geográfico. Em sua trajetória constam inúmeras exposições, nacionais e internacionais, dentre elas destacam-se o convite, em 1988, para a 43ª edição da renomada Bienal de Veneza, da 3ª Bienal de Havana (1989), mais recentemente a Bienal da Bahia (2014), em suas 15ª e 19ª edições, e agora a 34ª da Bienal Internacional de São Paulo (1979, 1987 e 2021).

Em 2014, como parte das ações/obras propostas pela 3ª Bienal da Bahia, Dórea concebe a 50ª edição do Projeto Terra, intitulada

Expedição Terra. A primeira etapa consistiu na Ocupação Artística da Fazenda Fonte Nova, no sopé da Serra de São José das Itaporocas, distrito de Maria Quitéria, Feira de Santana. Lá, onde funciona a Casa Museu Eurico Alves, ao chegar, Juraci produziu uma escultura. Já na segunda etapa da Expedição Terra, foram refeitas rotas de viagens realizadas por Dórea a partir dos anos 70 ao interior do estado – que resultaram no Projeto Terra (2014): partindo de Feira de Santana, seguiu viagem pelo interior da Bahia, Monte Santo, Raso da Catarina, finalizando o percurso em Canudos e Cororobó, “plantando” esculturas por onde passou. Da ação participaram artistas, convidados, além de curiosos que se juntaram ao grupo desde a partida, ou durante o trajeto pelas estradas. A viagem teve como registro o documentário de mesmo nome, “Expedição Terra” (2014), dirigido por Caio Rubens.

Para a crítica e historiadora da arte americana, Rosalind Krauss⁹, sobre a “construção de lugares”:

Considerando também a arquitetura uma disciplina que atua num campo expandido próprio, deveremos encontrar dentro dele a escultura, a paisagem e o percurso. O seu campo de ação comum é a atividade de transformação simbólica do território. O caminhar situa-se, portanto, numa esfera na qual ainda é escultura, arquitetura e paisagem ao mesmo tempo, entre a necessidade primitiva da arte e a escultura inorgânica (CARERI, 2013, p. 120).

Retomando Benjamin e a ideia de imagem dialética: é aquela em que o novo – o presente – se atrela ao passado e retém a continuidade da história. É o presente dando sentido aos sonhos do passado – como propõe o Projeto Terra. Retomando o percurso dos tropeiros, resgata-se também a errância primitiva, assim como “os significados simbólicos do ato criativo primário” (CARERI, 2013, p. 25).

Desse modo, Juraci Dórea ultrapassa a questão de lugar: além de colocar a Bahia no mundo, coloca o mundo na Bahia. O artista, ao lançar o foco em suas raízes, resgata a própria ancestralidade humana – o menir –, e carrega consigo a carga dessas memórias para uma paisagem que, mesmo rural, é contemporânea. São inúmeras as dimensões de temporalidade embutidas numa obra. O trabalho de

9. Rosalind E. Krauss (1941 -).

Dórea acontece como um *loop*, ou melhor, uma elipse, que avança – e, como fado da própria existência humana – mira o futuro.

A história é a “forma nobre da memória, historicidade da vida”, é a partir dela – de seu “excesso”, aquilo que fica dentro de nós –, que se faz existir a possibilidade de criação: “é a história sempre aberta efetuada pelo trabalho dos artistas, escritores e pensadores” (CHAUÍ, 2008, s.p.).

Referências

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *Durval: é preciso dissolver esse Nordeste!* 26 dez. 2017. TV Afiada. Entrevista concedida ao jornalista Paulo Henrique Amorim. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t_Z_e-EK19Y. Acesso em: 12 nov. 2020.
- ARANHA, Carmen Sylvia G. *Exercícios do olhar: conhecimento e visibilidade*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio Jeanne Marie Gagnebin, 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 1.
- BOLLE, Willi. *Lançamento do Anuário Martius-Staden nº 63 – 2020*. 18 nov. 2020. Palestra com o Prof. Dr. Willi Bolle (USP) sobre os 200 anos da viagem de Spix e Martius pela Amazônia para o lançamento virtual do Anuário Martius-Staden nº 63 – 2020. Instituto Martius-Staden. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fhOYeWoUCyo&list=PL7oggKmbQxmn165bDQ7wOyJtjj38Cy3Ns>. Acesso em 18 nov. 2020
- CARERI, Francesco. *Walkscapes – o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo J., São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: a obra fecunda. *Revista Cult*, São Paulo, 14 abr. 2008. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/merleau-ponty-a-obra-fecunda/>. Acesso em: 05 mar. 2020.
- COSTA, Maria de Fatima, DIENER, Pablo. *Martius e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2018.
- COSTA, Maria de Fatima, DIENER, Pablo. *A viagem do naturalista Von Martius pelo Brasil*. 28 fev. 2019. TV PUC RIO. Disponível em:

- <https://www.youtube.com/watch?v=Aw6OE4BBx1s>. Acesso em 14 nov. 2020.
- DOREA, Juraci. *3ª Bienal da Bahia inicia Expedição Terra*. 6 jun, 2014. Portal da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT). Matéria publicada por ocasião da Expedição Terra. Disponível em: <http://www2.cultura.ba.gov.br/2014/06/06/3%C2%AA-bienal-da-bahia-inicia-expedicao-terra/>. Acesso em: 11 ago. 2022
- ESCOUBAS, E. Investigações fenomenológicas sobre a pintura. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 163-173.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. Trad. Sonia Salzstein, São Paulo: N1 Edições, 2018.
- LISBOA, Karen. *Expedição de Spix e Martius – Karen Lisboa*. Visões (des)encantadas sobre o Brasil: a expedição científica de Spix e Martius (1817-1820). 25 de ago. de 2020. Instituto Martius-Staden. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XwhT47xQ1bo>. Acesso em: 20 nov.2020.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- PEDRAS, Lúcia Ricotta. A paisagem em Alexander von Humboldt: o modo descritivo dos quadros da natureza. *Revista USP*, São Paulo, v. 08, n. 46, p. 97-114, 01 jun. 2000. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/46/08-luciaricotta.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2020.
- QUEIROZ, Washington. Bahia e vaqueiros: um débito. *Revista Entreideias*: R. Faced, Salvador, n. 17, p. 71-84, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/entreideias/article/view/4872/3809>. Acesso em: 20 jan. 2021.
- REINALDO, Gabriela. O começo do terrível – o legado de von Martius entre a ciência e a ficção na representação da natureza brasileira. *Visualidades*, Goiânia v. 12, n. 2, p. 113-141, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34481>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- SPIX, F., Johann Baptist von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Brasília: Senado Federal: Conselho Editorial, 2017. 348 p. v. 1. (Edições do Senado Federal, v. 244-A).

Para além da fé: o olhar scliariano no Novo Testamento

Isabel Arco Verde Santos (UERJ)¹

Moacyr Scliar foi um escritor eclético. Buscou temas diferentes, públicos diferentes e aventurou-se em diferentes estilos e gêneros. Embora fosse médico sanitarista militante, deixou uma obra literária grande que marcou seu tempo e a história da literatura brasileira.

A obra *Os vendilhões do templo* é um romance lançado em 2006, junto com outras duas narrativas que compõem a edição. As três narrativas são apresentadas como uma trilogia, porque “de alguma maneira reproduzem em lugares e tempos diferentes o episódio original”². Os três textos acontecem em períodos históricos diferentes, no entanto, apresentam uma matriz inspiradora comum, que se lê no relato do texto do Novo Testamento, mais exatamente no Evangelho de Mateus³, mas que se repete nos livros de Lucas⁴, Marcos⁵ e João⁶, com pequenas diferenças.

1. Graduada em Letras (Português/Hebraico) pela UFRJ, mestre em Língua hebraica, literatura e cultura judaicas pela USP, doutoranda em Literatura Comparada pela UERJ. É professora assistente de Língua hebraica, Literatura e cultura judaicas na UERJ.
2. <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/moacyr-scliar-lanca-os-vendilhoes-do-templo-em-curitiba-a4x2de5gbz2vz03jjlwlw2a1a/>
3. Mateus 21, 12-13: Então Jesus entrou no Templo e expulsou todos os vendedores e compradores que lá estavam. Virou as mesas dos cambistas e as cadeiras dos que vendiam pombas. E disse-lhes: “Está escrito: *minha casa será chamada casa de oração*. Vós, porém, fazeis dela um covil de ladrões.”
4. Lucas 19, 45-46: E, entrando no Templo, começou a expulsar os vendedores, dizendo-lhes: “Está escrito: *Minha casa será uma casa de oração*. Vós, porém, fizestes dela um covil de ladrões.”
5. Marcos 11, 15-17: Chegaram a Jerusalém. E entrando no Templo, ele começou a expulsar os vendedores e os compradores que lá estavam: virou as mesas dos cambistas e as cadeiras dos que vendiam pombas, e não permitia que ninguém carregasse objeto através do Templo. E ensinava-lhes dizendo: “Não está escrito: *Minha casa será chamada de casa de oração para todos os povos?* Vós, porém, fizestes dela um covil de ladrões!”
6. João 2, 13-16: “Estando próxima a Páscoa dos Judeus, Jesus subiu à Jerusalém. No templo, encontrou os vendedores de bois, de ovelhas e de pombas e os cambistas sentados. Tendo feito um chicote de cordas, expulsou todos do Templo, com as ovelhas e com os bois; lançou ao chão o dinheiro dos cambistas e derrubou as mesas e disse aos que vendiam pombas:” Tirai tudo isto

A cena inspiradora não rende mais do que um pequeno parágrafo sem muitos detalhes nos evangelhos. Isso ocorre porque o texto bíblico não se preocupa em pormenorizar suas histórias e se caracteriza por seu poder de síntese. Para Scliar, isso é um gatilho inspirativo, conforme ele mesmo revelou:

A temática bíblica ainda é um mistério para mim próprio. Sou um leitor (literário, não religioso) da Bíblia, acho fantásticas as histórias ali narradas, sobretudo porque estas histórias, por sua síntese, implicam desafios; há “lacunas” pedindo para serem preenchidas pela ficção. Mas talvez eu esteja voltando a raízes tão longínquas quanto enigmáticas, tentando descobrir o que, afinal, existe de comum entre as pessoas que nós somos e os personagens bíblicos. Não sei se consigo responder a esta questão, só sei que o texto bíblico é uma fonte de inspiração. (ZILBERMAN, 2009, p. 117)

A percepção de Scliar sobre o texto bíblico encontra respaldo em estudos críticos como encontramos em Auerbach (1971) ou Alter, entre outros.

A narrativa bíblica é lacônica, mas nunca de modo uniforme ou automático. Por que, por exemplo, o narrador atribui motivos ou sentimentos a seus personagens em certas situações e prefere silenciar em outras? Por que certas ações são descritas sumariamente, ao passo que outras são amplificadas por meio de sinônimos e detalhes? O que explica as mudanças radicais na escala temporal de alguns acontecimentos? Por que se introduzem diálogos em algumas circunstâncias, e qual é o princípio de seleção que governa a atribuição de palavras específicas aos personagens? Num texto tão econômico no uso de epítetos e descrições, por que a identidade singular de alguns atores é registrada pelo narrador em certos momentos da história? (ALTER, 2007, p. 40-41)

Em Scliar, mesmo uma pequena narrativa ganha um novo olhar, a partir de novos personagens que entram em cena trazendo explicações, impressões, dialogando com as ausências do texto. Mas esses novos personagens não são simples comentaristas ou facilitadores do texto. Eles acontecem como testemunhas da cena original, sendo personagens, na verdade, presentes no texto e até mesmo essenciais. São, a princípio, figurantes, elementos plausíveis na cena. Na narrativa

daqui: não façais da casa de meu Pai uma casa de comércio”. Recordaram-se os discípulos do que está escrito: *o zelo por tua casa me devorará.*”

de Scliar, eles assumem lugar destacado, reclamando para si o papel de protagonistas, exigindo que suas vozes sejam ouvidas. Note-se: a cena original não é modificada. As lacunas, porém, são preenchidas.

A percepção do escritor não é transgressora ou subversiva. Scliar não corrompe o texto, mas preenche lacunas a partir de sugestões do próprio texto. Ele visita o olhar dos participantes da cena, que continuam anônimos, mas têm a oportunidade de apresentar a sua visão da história e como ela os afeta e os modifica.

A incompletude do texto resulta de uma simples constatação: o texto não diz tudo, a não ser que vise a exaustão, numa descrição fastidiosa. [...] Quando uma narrativa constrói um mundo (com suas ações e seus personagens), é impossível dizer tudo desse mundo; ela menciona e, para o resto, requer que o leitor colabore preenchendo os espaços vazios. (MARGUERAT; BOURQUIN, 2009, p. 147-9)

O tema da Bíblia é constante na obra de Scliar. Por vezes, pequenas menções, sem maiores desmembramentos, que chegam mesmo a passar despercebidas. Outros escritos trazem a temática bíblica como ponto basilar de inspiração. Assim mesmo, a abordagem pode se desenvolver em uma narrativa fantástica a partir de uma cena ou tomar como inspiração não exatamente uma história bíblica, mas uma teoria crítica ou uma imagem de significação à religiosidade. Ou seja, as leituras que Scliar faz também não seguem um padrão exato com relação ao texto bíblico.

Tom Gauld (2012) segue de forma parecida essa vertente scliariana de recontar o texto bíblico. Em sua obra *Golias*, o personagem que na narrativa bíblica figura como o vilão da história aparece na ilustração e na história do cartunista como um sujeito pacato, simples e pacífico. Bem diferente da imagem construída no texto hebraico, Gauld questiona a imagem negativa que se faz do gigante filisteu, trazendo um conflito entre as histórias. Torcer pelo gigante filisteu não parece ser uma má possibilidade, mas o que fazer com o menino franzino que na história original o derrota com uma simples pedrinha? Embora haja uma desconstrução da imagem de vilão e uma transgressão da história bíblica, os destinos dos personagens não têm como ser mudados.

Os vendilhões do templo se destaca das demais obras de teor bíblico de Scliar porque trata de um evento que ocorre não nos limites do Antigo Testamento, espaço que se destaca e em que, poderíamos dizer, o autor se sente bem à vontade. É certo que o mundo da narrativa é

judaico, mas a história compõe o acervo considerado nuclear para o cristianismo, tendo como personagem central Jesus.

Decerto, Scliar não muda sua metodologia por tratar de um texto do Novo Testamento. Como em outras abordagens bíblicas, ele desloca o personagem principal e cede espaço para que algum figurante recontar a cena e assumo o lugar de destaque. Ele, agora personagem principal, tem direito a voz, mas continuará anônimo. O vendilhão, personagem principal desta trama scliariana não tem nome, bem como não têm nome sua esposa, seus filhos ou seus amigos.

Não dar nome ao personagem que conta a história é um detalhe que nos permite dizer que o escritor não transgride ou subverte a narrativa original. Além disso, a narrativa original também se mantém incólume. Os momentos que são identificados com a narrativa bíblica propriamente dita não parecem modificá-la. Diferente de Gauld, Scliar procura os espaços vazios para escrever sua história.

Gauld, de fato, transgride a história bíblica, mesmo que não mude os rumos dos personagens. Moacyr Scliar caminha ao lado da história bíblica, mas alcança, tanto quanto Gauld, o imaginário do leitor.

A prática de reler eventos da história bíblica de forma paradigmática é praxe na cultura judaica. As celebrações judaicas rememoram os eventos do passado como esperança para a vida futura. Scliar compreende essa dinâmica ao propor um roteiro de celebração da Páscoa judaica:

Esta mesa em torno a qual nos reunimos, esta mesa com as matzót e com as ervas amargas, esta mesa de Pessach com sua toalha imaculada, esta mesa não é uma mesa; é mágica embarcação com a qual navegamos pelas brumas do passado, em busca das memórias de nosso povo.

A esta mesa sentemo-nos, pois.

Somos muitos, nesta noite.

Somos os que estão e os que já se foram; somos os pais e os filhos, e somos também os nossos antepassados. Somos um povo inteiro, em torno a esta mesa. Aqui estamos, para celebrar, aqui estamos para dar testemunho.

Dar testemunho é a missão maior do judaísmo. Dar testemunho é distinguir entre a luz e as trevas, entre o justo e o injusto. É relembrar os tempos que passaram para que deles se extraia o presente a sua lição. (SCLIAR, 2021)

É intrínseca às festividades judaicas a atualização do evento histórico, renovando as forças para a caminhada presente com olhar de esperança para o futuro. Não se conta uma história simplesmente para falar do passado, mas busca-se uma atualização que tem caráter coletivo, embora possa ser lida individualmente.

Toda leitura é um convite à atualização. E, mesmo se propondo a uma atualização do texto bíblico, o que Scliar também faz é convidar seu leitor a uma atualização pessoal. A narrativa feita de maneira tão pequena pelo escritor do evangelho já é recontada pelos outros evangelistas e nenhuma delas é exatamente igual. Isso decorre da tradição oral que precisa ser documentada para não se perder ou não se corromper. Mas contar a história, ainda que de forma documental, não significa perder os diversos pontos de vista. Se a tradição oral recontada pode conhecer outros olhares, a narrativa documentada também não é isenta desses olhares.

Seguindo esse percurso é que chegamos à obra em análise. Um personagem que, a princípio, seria o vilão da história, ganha voz e tem a oportunidade de apresentar sua versão dos fatos e ganhar a simpatia e a solidariedade de quem lê.

O vendilhão, personagem anônimo do texto de Scliar, ao contar sua história, tem a oportunidade de se redimir. É o que acontece também com o jovem egípcio que tenta em vão se salvar do terror da décima praga do Egito. O conto *As pragas* consegue criar a simpatia do leitor para o povo algoz da narrativa bíblica, representado pela figura do Faraó. Da mesma forma, o vendilhão do Templo, compartilha com o leitor suas frustrações, lutas e intimidades, buscando uma identificação.

Esta busca por identificar-se com o leitor se torna ainda mais clara com o encantamento que a compra de um espelho produz, pela oportunidade de não se ver pelas impressões dos outros, mas por sua própria visão:

Os espectros. Deles, o vendilhão descobria-o agora, nenhum espelho está livre. Têm memória, os espelhos; as imagens que um dia refletiam ficam, incorporando à sua matéria, junto com outras imagens, tênues, fugidas, estas criadas pelas lembranças e pela fantasia de quem olha. A família do vendilhão, não escapava a essa regra. Ali estavam o filho morto de febres e o filho assassinado; ali estavam os pais mortos, os avós mortos, os parentes mortos, os amigos mortos e o antigo dono do espelho... Estavam todos ali, e eram legião. (SCLIAR, 2006, p. 26)

Ler o texto de Scliar é como olhar-se no espelho e perceber esses espectros. O vendilhão anônimo também é um espelho e, por sua condição anônima, permite que meu nome possa ser dado a ele ou que a história da minha vida se cruze com a da sua.

Espelho, aquilo era um velho sonho. Nunca tivera um. Mais: podia contar nos dedos de uma mão as vezes em que se mirara em um espelho. Como eu sou?, perguntava-se, e para obter respostas a essa indagação a única coisa que podia fazer era olhar-se em poças d'água ou pedir à mulher que fizesse uma descrição de sua face. Descrição que, aliás, variava muito, conforme o estado de espírito dela: “vejo um homem bonito, de lindos olhos”, ou “vejo um homem muito feio, parece um bandido”. Frustrante incerteza, que agora teria fim.

O espelho era tão grande que à mulher causou espanto e até indignação: para que precisamos de uma coisa dessas? Não sabes que a vaidade é um pecado? A esse receio, outro se juntava: o de que a superfície polida mostrasse, como numa espécie de castigo cruel, a devastação que sofrera em todos aqueles anos de privação. (SCLIAR, 2006, p. 25)

A figura do espelho tem função essencial no texto. Ora, o próprio texto funciona como um espelho. Ele permite que cada um se veja não mais pelo olhar do outro, o que gera grande expectativa. Mas, por outro lado, ele também pode mostrar aquilo tudo que não se quer ver, em especial as imperfeições. Note-se que o espelho é um elemento importante, mas o nome, não.

O anonimato que acompanha a narrativa pode ser entendido também de várias formas: uma tentativa de o leitor se nomear pela identificação com o personagem, assumindo na dor e na frustração deste a sua própria dor e frustração; ou uma forma de manter essas histórias como uma versão alternativa, sem se confundir com o texto bíblico original. Mas Scliar vai além. Ele também não nomeia o personagem principal da história dos evangelhos, o personagem central e mais esperado da narrativa. O nome de Jesus em momento algum é pronunciado.

Respeito, receio, talvez ambos. Embora não haja dúvidas de quem é esse personagem que dá sentido a toda a história, ele não se revela explicitamente. Diferente de outros escritos com temática bíblica, ele não tem nome e não tem sua identidade revelada de forma clara e objetiva.

Por outro lado, podemos dizer que não havia necessidade de tornar o personagem explícito nomeando-o, já que a cena é icônica e todas as referências são feitas para designar Jesus. Mas é interessante que isso não acontece em outros textos em que o autor escreve sobre a Bíblia, senão com este que reescreve o pequeno relato do Novo Testamento.

Scliar faz menção a um grupo de rebeldes (2006, p. 68) e aos Filhos da luz, um outro grupo de místicos (p. 71), retratando a Jerusalém do século I, dividida entre os mais diferentes grupos religiosos, políticos e ideológicos. O personagem principal da história narrada nos evangelhos é apresentado como Mestre (p. 71) e em outros momentos como Pregador (p. 74). Todos estes são mencionados pelo vendilhão como problemáticos que se preocupavam somente com seus interesses escusos, que em muito divergiam dos ideais sociais ou de justiça com que se arregimentavam.

Filhos da luz, resmundou o vendilhão do Templo, era só o que me faltava, ter de baixar o preço por causa dessa idiotice. Cada vez acreditava menos nas histórias dos místicos. Eles não perturbavam tanto quanto os rebeldes – não matavam ninguém – mas viravam a cabeça das pessoas com suas crenças extravagantes e, para ele, muito suspeitas. Ascetismo? Santidade? Conversa para enganar ingênuos, como o Cego. Já ouvira dizer que os chefes da seita da montanha tinham um grande tesouro – ouro e joias doados pelos crentes – oculto numa caverna. Um dia decerto desceriam de seu refúgio, não para lutar contra os Filhos das Trevas, mas para investir dinheiro comprando terras de camponeses arruinados. O mesmo se poderia deizer dos rebeldes: queriam expulsar as tropas do Império, mas para quê? Para ascenderem, eles próprios, ao poder. E quando o fizessem, aí de seus inimigos, aí daqueles que se haviam recusado a ajudá-los: muitos seriam executados, e já não pelo traçoireiro punhal, mas em praça pública, diante de multidões sedentas de sangue. Ascetas, patriotas: impostores, todos. Vagabundos, que não trabalhavam nem deixavam os outros trabalhar. Filhos da Luz? Filhos de prostitutas, isso sim. (SCLIAR, 2006, p. 69–70)

E é em meio a essa reflexão sobre os grupos religiosos e políticos da época que o episódio narrado no evangelho de Mateus é apresentado. A cena é pormenorizada. Embora com uma leve pitada de humor, tudo se desenrola de forma dramática, culminando com a pergunta do vendilhão: “Quem me indeniza por esse prejuízo? Quem? Não obtinha resposta. Aparentemente, ninguém estava interessado em suas queixas” (SCLIAR, 2006, p. 74).

A cena descrita nos evangelhos já causa inquietação pela visão pacífica e justa que se busca na postura de um líder religioso, entendido como filho de Deus ou mesmo como o próprio Deus. O próprio texto do Novo Testamento incomoda. A ira, um dos sete pecados capitais, parece tomar conta do relato, revelado no descontrole em defesa do espaço sagrado, mas que ofende aqueles que ali trabalham. Gente diferente que por motivos diferentes foram buscar sustentar-se naquela ocupação, sobrevivendo à crise econômica da época

O que tinha feito o homem, senão recorrer à cega violência da rebeldia? Seu comportamento era no mínimo inexplicável, para não dizer ultrajante. Só um louco ou um perverso faria aquilo, humilhar um homem em público diante dos outros vendedores, e, pior, de seu filho (SCLIAR, 2006, p. 77)

O que se segue são questionamentos sobre a figura desse Mestre ou de outros pregadores. Os milagres seriam reais ou produções fraudulentas, como a multiplicação de pães e peixes ou mesmo a ressurreição de um outro homem? Reflete-se sobre seus ensinamentos, sobre oferecer a outra face e perdoar.

O maior incômodo do vendilhão, no entanto, é o descaso com que o Pregador o trata no encontro entre os dois. Ele se indigna por não ser ouvido, por não ser respeitado e por ter sua história e luta ignoradas, afinal, o Pregador chega bem perto dele, mas não se apercebe de sua presença: *“O Pregador, contudo, nem o olhou. Ou então olhou sem vê-lo; ou fingiu não vê-lo; de qualquer modo, seu ânimo agora já não parecia tão belicoso”* (SCLIAR, 2006, p. 89).

Apesar de questionar sua postura e demonstrar revolta pela forma como foi ignorado e até humilhado, o vendilhão parece começar a nutrir uma certa simpatia para com aquele Pregador. Ele se identifica com seu percurso ascendente e se encanta com a admiração que conquista, com a busca do ideal, com o número crescente de seus seguidores e com a devoção, dirigida a esse mesmo Pregador, que arrebata seu filho. A princípio, esta constatação lhe causa revolta e lhe causa ciúmes, porque o Pregador parece assumir a imagem de herói no coração do rapaz:

– Como chamaste aquele homem? Perguntou numa voz incolor, sumida, mas cujo tom ominoso não passou despercebido à mulher, que levantou vivamente a cabeça, alarmada. O rapaz não respondeu:

- De quem está falando, pai?

-Tu sabes. Do homem. Tu o chamaste de Mestre. Quero saber por quê.

Levantou-se transtornado, virando a terrina de comida:

- Tu o chamaste de Mestre! Tu o olhavas como se fosse Deus (SCLiar, 2006, p. 97-98)

O olhar do vendilhão, na história narrada do evangelho de Mateus, potencializa aspectos que a sacralidade não permite destacar. “Esmiuçar os personagens bíblicos como figuras de ficção permite ver mais nitidamente os aspectos contraditórios e as múltiplas face-tas de sua individualidade humana” (ALTER, 2007, p. 28). Nesse texto, Scliar não só chama a atenção para os personagens minoritários e politicamente desprezados, como também deixa aflorar questionamentos que são calados para não tirar o crédito do texto e por em dúvida a fé.

Se o texto original sublinha como perversa a atitude daqueles que vendem mercadoria na porta do Templo, o vendilhão tenta justificar sua atitude pela necessidade (não só dele) de subexistência, mas também tenta mostrar o serviço que presta à comunidade instrumentalizando os rituais sagrados com o oferecimento dos pombos para sacrifício e pelo importante serviço de troca de moedas.

[...] vendo pombos para os sacrifícios no templo. Não tenho mãos a medir, clientes não faltam. Todos querem ajuda divina, nestes tempos difíceis, e, como eu digo sempre, sem oferendas, sem boas oferendas, não há ajuda. Vendo dez, vinte pombos por dia. Pombos são fáceis de arranjar e de cuidar, não há problemas. E troco moedas também. É para os donativos, essas pessoas vêm de longe, de além-mar, e o dinheiro que trazem do exterior não é aceito pelos sacerdotes, de modo que me encarrego de fazer o câmbio. Tenho de pagar uma comissão ao Templo, o sistema é esse, mas sobra muito dinheiro. (SCLiar, 2006, p. 13-14)

Apresentar essa outra possibilidade de olhar é também adentrar um espaço temerário, porque muitos pontos são postos em questionamento. O problema está em não assimilar o original, como analisa Bloom (2012, p. 16) nas narrativas do escritor javista do Antigo Testamento: “Essas histórias continuam a ser tão originais que não as podemos ler em um outro sentido, o que significa que ainda fazemos parte de uma tradição que nunca lhes pôde assimilar a originalidade,

a despeito de muitos esforços para tanto”. O texto do Novo Testamento que narra as ações de Jesus se iguala aos textos do Antigo Testamento porque são enquadrados em uma categoria de sagrado que dificulta a sua atualização, porque não se pode ter outra leitura além daquela predeterminada.

Dar voz a outros personagens, pode ser, então, perigoso. Tornar o leitor solidário ao vendilhão desequilibra as interpretações desejáveis do texto. Ele se apresenta como a vítima da história, independente das boas razões existentes nas leituras tradicionais. O vendilhão é vítima da crise econômica e também é vítima da corrupção existente no próprio Templo, infligida pelos sacerdotes. Ora, se todos ali eram de alguma forma, não poderia o Pregador também estar errando na forma generalizada com que trata os vendilhões do Templo?

Desse pensamento decorrem outros questionamentos. Afinal, se ele fosse de fato um deus, não saberia da luta do vendilhão e da necessidade que o levou a tal condição? Como poderia o Pregador desprezar, ignorar e ainda humilhar e ofender alguém com a história de vida do vendilhão do Templo? Como o Pregador pacifista poderia ter uma atitude tão ofensiva e violenta como a que se narra?

O contato com o Pregador, passado o primeiro momento de revolta em que esboça toda a humilhação vivida, transforma-se pouco a pouco em uma empatia. Os sentimentos são confusos, mas o vendilhão se sente atraído por aquela figura que o faz refletir sobre sua vida, repensar sua história e recompor os pedaços quebrados de sua vida. O Pregador caminha em direção ao Calvário para a crucificação e o vendilhão o acompanha ao longe, curioso e solidário à dor que sofre.

Scliar acompanha também essa caminhada mostrando nos personagens que vão surgindo pelo caminho a confusão que o personagem central do evangelho cria na comunidade: um homem que se destina a andar sem parar, obedecendo a ordem que lhe foi dada pelo pregador, a mulher que guarda ao cravo ensanguentado – todos estão comovidos e são movidos pela história do Pregador, embora não entendam bem o que acontece.

Note-se que esses personagens que vão aparecendo pelo caminho não são criações sem respaldo, porque o texto bíblico também apresenta os discípulos confusos com as cenas que acompanham, tanto que negam, fogem. Um suicídio acontece.

Ao dar voz ao vendilhão do templo, diversos aspectos da narrativa expõem uma sociedade dividida e desorientada. Scliar remonta o

momento histórico que se divide na opinião sobre o Pregador, mas que se solidariza também com sua via crucis: um homem que desponta como líder político, uma referência social, que é capturado e punido com a pior morte: a crucificação. O cenário parece tornar-se mais caótico e confuso. As pessoas parecem mais desorientadas e suscetíveis. Há medo e desesperança.

Na atualização scliariana da narrativa do evangelho o olhar humano é revelador. O olhar do vendilhão com relação ao Pregador se transforma como forma de vencer seus medos e frustrações. A crise no trabalho, a crise familiar e as frustrações pessoais encontram no martírio do Pregador sua própria expiação e catarse.

O que resta então de toda essa experiência é bem resumido na fala da prostituta. Já no final do romance, ela presenteia o vendilhão com uma relíquia para fazê-lo lembrar sempre a existência do Pregador. O cravo da crucificação que lhe foi presenteado por um soldado, seu cliente, é dado em gratidão ao vendilhão na justificativa de que ele precisaria do objeto mais do que ela. No diálogo entre os dois, a ela afirma que o objeto o ajudará a amá-lo (amar o Pregador), tal qual as relíquias que trazem à memória existências santas.

– Como sabes que com este cravo o crucificaram? Como sabes que ele não foi retirado de uma outra cruz, que prendia uma outra mão? Como saber que o soldado não te mentiu?

Ela suspirou:

– Não sei. Mas também não importa: acredito, e é o que basta. O fato é que o homem me convenceu. Talvez seja só um bom vendedor. Vocês, vendilhões, convencem a gente do que querem.” (SCLiar, 2006, p. 139)

Embora fazendo referência à capacidade de convencimento do soldado, é claro que tanto o soldado quanto o Pregador e o vendilhão são aqui expostos. Todos esses personagens precisavam convencer, e o convencimento também dependeria da condição de recepção do outro. Isso também é explicado para que, em um momento, ou em uma narrativa, o vendilhão possa ser visto como um elemento mal e, em outra, possa ser visto de modo diferente.

Scliar não tem a preocupação em desconstruir a imagem sagrada que se construiu na figura do Pregador. Ele não está preocupado com as verdades sagradas. Não há preocupação em desarticular o cristianismo ou elogiar o judaísmo. A história do cristianismo segue

outros rumos que vão além da história do vendilhão. Ela depende, na verdade, das cenas que dão sequência a essa história. É a partir da ressurreição que o cristianismo se inaugura e precisa convencer.

Os Vendilhões do Templo é uma obra que trata da capacidade de convencimento. Um vendilhão precisa convencer o leitor de sua história, que precisa convencer seus clientes, precisa convencer sua família e seus filhos. Precisa convencer os sacerdotes, precisa convencer o Pregador, precisa convencer a prostituta. Ao mesmo tempo, todos esses personagens também o convencem, dependendo do momento de sua história, de suas frustrações, de suas crises, de suas necessidades, de suas culpas.

Referências

- ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. Tradução: Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GAZETA do Povo Online. *Moacyr Scliar lança “Os vendilhões do templo” em Curitiba*, 2006. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/moacyr-scliar-lanca-os-vendilhoes-do-templo-em-curitiba-a4x2de5gbz2vz03jjlolw2a1a/>>. Acesso em: 24 jan. 2022.
- MARGUERAT, Daniel; BOURQUIN, Yvan. *Para Ler as Narrativas Bíblicas: Iniciação à Análise Narrativa*. São Paulo: Loyola, 2009.
- SCLIAR, Moacyr. *Um Seder para os nossos dias*, 2020. Disponível em: <<http://www.moacyrscliar.com/textos/um-seder-para-os-nossos-dias>>. Acesso em: 24 jul. 2022.
- SCLIAR, Moacyr. *Os vendilhões do Templo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ZILBERMAN, Regina. Do Bom Fim para o mundo: entrevista com Moacyr Scliar. *WebMosaica*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 116-120, 2009.

Um homem nas feiras, uma história nas fronteiras: relatos orais e trajetórias de Zé Mochila no agreste pernambucano

Isabela Pires Ferreira¹

Ao aproximar-me de uma família de migrantes pernambucanos residentes no bairro de Itaquera, em São Paulo, no ano de 2012, fui apresentada à lenda de Zé Mochila. “Lenda, não”, diziam eles, “pois nós o vimos”, ou então, “eu até pisei no rabo dele”, repetia Dona Paula. Compreendi, aos poucos, junto com a estrutura da narrativa, que era preciso assumir, naquela casa, Zé Mochila como uma figura viva, histórica, mesmo que para mim ele se assemelhasse à lendária figura do lobisomem. Do contrário, estaria ocupando um lugar hostil frente aos relatos de vida daqueles que comigo os compartilhavam.

A história se resume da seguinte forma: Zé Mochila, que vivera no agreste meridional pernambucano, segundo os relatos, entre as décadas de 1940 a 1970, agredira sua mãe e esta lhe rogara, então, uma praga como castigo: ele iria “correr bicho” pelos anos seguintes, ou seja, transformar-se-ia em animais, de uma forma que não pudesse controlar, ao cair da noite. A partir daí, estava fadado ao destino ingrato de se metamorfosear, eventualmente, em um grande cachorro, ora preto ora lavrado, ou em outros possíveis animais (que raramente são descritos), a vagar por diferentes cidades e estados em uma mesma noite e a se alimentar de animais menores. Ao assumir a forma animal, era inofensivo, a não ser pelo fato de que assustava muitos dos que o viam dada a sua aparência amedrontadora enquanto cachorro ou mesmo porque punha em risco a criação de animais nos ambientes predominantemente rurais em que circulava, comendo as galinhas e os filhotes de porcos e de outros cães. Como consequência, era, repetidamente, recebido com tiros pelos moradores locais. Completa-se a narrativa com o desfecho: no dia seguinte, Zé Mochila sempre aparece nos bares e pede uma “bicada”, uma dose de cachaça, àquele que nele atirou na noite anterior. Ao recebê-la, agradece e lhe devolve as balas, provando a sua invulnerabilidade. Quando

1. Isabela Pires Ferreira, formada em Letras com habilitação em Português e Alemão pela Universidade de São Paulo. Mestranda no programa de Culturas e Identidades Brasileiras do IEB-USP. Professora do ensino básico de educação desde 2009.

não há tiros, mas apenas susto, revela ao interlocutor, depois de receber a “bicada”, ser ele o cachorro que o acompanhara na noite anterior até em casa, que estivera presente durante a pescaria, ou mesmo que era dele o rabo no qual uma criança da casa havia pisado. A história assusta, mas também diverte quem nela está envolvido, dado o tom de galhofa, mistério e irreverência que caracteriza o comportamento de Zé Mochila.

Inclusive tem uma história que morava um fazendeiro em [*incompreensível*], em outro sítio, e ele chegou na casa dele um dia, pediu café, aí disse: “Se você não me der café, de noite eu venho e como os porcos novos”. O cara disse: “Pois eu não vou dar não, pra ver se você vem mesmo”. Quando foi de noite, os porcos meteram os pé, o cabra saiu pra fora, tava o cachorrão grande encostado [*incompreensível*]. Aí o cara pegou o revólver e deu dois tiros. O cachorro sumiu. Quando foi logo no outro dia, ele chegou de noite, aí disse: “Tu atirou muito ruim”. Aí disse: “Por quê?” Aí disse: “Porque numa distância daquela tu deste dois tiros em eu e não acertaste?” Aí o cara disse: “Tu tá conversando, rapaz.”. Aí ele tirou as duas balas do bolso e entregou ao cabra. Disse: “Olha aqui suas balas”. Aí pronto, o cabra ficou acreditando. E assim tem muitas histórias dele. Que dá até pra acreditar que era verdade (COSTA, 2020).

As variações da narrativa passam, sobretudo, pelas seguintes versões: Zé Mochila teria, em algumas delas, arrancado sete fios de cabelo da mãe, que lhe rogara, então, uma praga proporcional – a partir dali, ele correria bicho pelo número de anos relativos aos fios de cabelo perdidos, ou seja, também sete. Em outros casos, basta dizer que ele dera “uma pisa” em sua mãe, e a praga era eterna e irreversível, ou valia por algum tempo, indeterminado. A versão dos “sete fios de cabelo” costuma apresentar-se relacionada a uma outra proporção: metamorfoseado, o animal seria capaz de circular por sete estados do Nordeste em uma mesma noite. Mesmo quando não há essa precisão, sabe-se que ele circula por “todo o nordeste”² com alguma frequência, ou, segundo um dos entrevistados, por “sete províncias

2. A referência a “todo o Nordeste” aparece com frequência nas falas dos entrevistados e nas contações de história, porém de forma genérica. Considerações sobre as diferentes regionalizações do IBGE que definiam os estados do Nordeste no período em que é relatada a existência de Zé Mochila serão apresentadas adiante neste texto.

do mundo” (TORRES, 2020). O prazo ou as datas para a transformação também variam: em alguns relatos, a forma animal se impõe ao homem diariamente, ao findar a tarde; em outros, apenas nas noites de lua cheia. Todos os narradores, até agora, assumem a possibilidade de ele se metamorfosear em diferentes animais, mas raramente as histórias relatam um aparecimento seu que venha em outras formas que não a de cachorro. As narrativas contam da sua passagem por sítios do agreste pernambucano, como “Armazém”, “Malhada da Pedra” e “Jenipapo”, pelos quais passava Zé Mochila, em sua figura humana, pedindo acolhimento, um prato de comida e também “uma bicada”. À noite, os mesmos sítios seriam assombrados por ele, e eram feitas suas vítimas as criações daqueles que lhe haviam negado ajuda. Carregava sempre consigo uma mochila, que lhe atribuíra a autonomia; há relatos de que nela estavam guardadas algumas roupas, alimentos ou velhos pertences.

Essa construção geral da narrativa foi feita a partir da minha participação em momentos de “contação” de história, realização de entrevistas e em levantamento efetuado nas redes sociais antes e durante a pesquisa do mestrado. Embora haja registros sobre ela em pesquisas escolares e acadêmicas e em livros de história e cultura local, é importante ressaltar que trata-se de uma narrativa de transmissão oral. Em investigação frequente³, ainda não foram encontrados cordéis sobre o tema.

A pesquisa de campo realizada no ano de 2020 coincidiu com a circulação de um vídeo, nos municípios de Sanharó e Belo Jardim, nos grupos de WhatsApp de muitos moradores: uma curta gravação em vídeo de um senhor de idade avançada, deitado em uma cama de hospital, asilo ou ambiente similar, que recebe visitas e se irrita com elas, xingando-as com agressividade e desrespeitando uma interlocutora que tenta dialogar com ele. Ao ser desrespeitada, ela afirma: “Eu sou freira”, ao que ele responde “Você é uma fresca”. Ao final, ao se despedir, a interlocutora diz, provocativa, “Tchau, viu, seu Zé

3. Foi feita pesquisa em todas as lojas que comercializam cordel no Auto do Moura e na Feira de artesanato de Caruaru, bem como no Museu do Cordel Olegário Fernandes, todos situados em Caruaru, em janeiro de 2020. Nos acervos digitais, buscamos constantemente referências a Zé Mochila no catálogo eletrônico do IEB/USP e na base de dados da Fundação Casa de Rui Barbosa (Cordelteca); a última pesquisa foi realizada em fevereiro de 2021.

Mochila”, manifestação a que o senhor reage com ainda mais agressividade, tentando acertá-la com o braço. Era consensual, entre os moradores da região, que o proceder do homem estava relacionado ao fato de ele ser evocado como “Zé Mochila”, fato que sempre lhe teria gerado desconforto.

Havia uma certa euforia e ansiedade coletiva em torno do vídeo, no qual muitos que assistiam afirmavam reconhecer, de fato, Zé Mochila. Outros, entretanto, negavam identificar aquele senhor e argumentavam que Zé Mochila já deveria ter cerca de 300 anos, enquanto aqueles que o reconheciam calculavam, para ele, uma idade de cerca de 100 anos. Dado este contexto, as entrevistas iniciais sempre faziam referência ao fato, recentemente disseminado, de que Zé Mochila havia sido descoberto ainda vivo em um asilo localizado em um município próximo. Diante desse contexto, fomos a essa localidade conhecer J. B.⁴, residente no asilo municipal.

Um homem sob a lenda

“Seu Mochila” é o nome a que lhe atribuem as enfermeiras do asilo em que vive. Nos documentos que nos foram disponibilizados, identifica-se o nome completo de J. B., que no dia dessa visita teria, então, 98 anos de idade. Consta também que seja natural de Quipapá (PE), e que, exceto pelo nome da mãe no registro, há desconhecimento sobre parentes, já que nenhum o teria visitado até então. Ali também se lê que sua entrada no abrigo se deu quando, no ano de 1997, ele teria sido encontrado na rua e acolhido na instituição. Segundo o registro, o idoso não teria onde morar e tampouco a família teria interesse em cuidar dele. Os únicos pertences catalogados na sua chegada foram algumas poucas roupas. Por não ter responsável, o próprio asilo atua como seu tutor.

Tem baixa estatura, exatamente como o apresentam os relatos dos entrevistados e dos contadores; é deficiente visual, enxerga apenas vultos, e nos diz que esse é o resultado de uma noite em que, dormindo na praça, uma pessoa embriagada lhe jogou óleo quente nos olhos, quando ele também estava alcoolizado. Tem dificuldades para

4. Escolhemos, neste artigo, manter a identidade do sujeito preservada, de modo que nos referimos a ele através das iniciais J. B.

andar; há uma visível deformação física nos pés, que também aparece nos relatos de histórias que se contam sobre ele⁵.

Quando questionado, atribui o apelido de Zé Mochila ao fato de que andava sempre com uma mochila às costas, em que carregava farinha que sua mãe preparava para que ele comesse, já que, nas suas palavras, “era fomento”. Refere-se, portanto, à farinha de mandioca, suprimento básico da alimentação brasileira, que segundo o pesquisador da Embrapa Joselito Da Silva Motta, cumpre esse importante papel, na medida em que “aumenta o que está pouco, esfria o que está quente, engrossa o que está ralo e, na pança, é que dá substância” (MOTTA, 2006). Em outras palavras, enriquece a alimentação que carece de recursos. Não à toa, Câmara Cascudo, em *História da Alimentação no Brasil*, alcunha a mandioca de “a rainha do Brasil”, entendendo-a como um alimento fundamental tanto de povos indígenas aqui estabelecidos, que produziam o beiju e a usavam como acompanhamento da pesca e da caça, bem como dos colonos que, chegando a essas terras, rapidamente incorporaram a farinha de mandioca às refeições cotidianas e passaram, inclusive, a preferi-la em relação ao trigo (CASCUDO, 1983). Também por sua importância, o alimento deu nome ao primeiro projeto de uma constituição no país, em 1823; a Constituição da Mandioca.

As referências apontam para a ideia de um trânsito recorrente, a começar pela própria imagem da mochila que acompanha a figura humana, o que se estende para a dimensão da narrativa, que circula em diferentes municípios e estados brasileiros. Ao que parece, a circulação do sujeito em questão foi responsável, em um primeiro momento, para que a sua história – seja de vida, seja ficcional – se espalhasse. A partir disso, a própria prática de se contar histórias, e a força da narrativa oral na cultura local, encarregaram-se de propiciar seu significativo espalhamento.

5. Cícero conta, em entrevista, que Zé Mochila teria entrado na igreja de Mulungu embriagado durante uma missa. Depois de burlar a proibição estabelecida por pessoas que ali se encontravam, foi direto para o altar, colocou os dois pés no chão e saiu, deixando no piso a marca dos seus pés, que permaneceu por muitos anos. Outros moradores do distrito repetiram essa história, afirmando que por muito tempo ficara no altar da igreja a marca dos seus pés pequenos e tortos.

Em pesquisa que visava observar a territorialização dos objetos pesquisados, realizada em uma página do Facebook no ano de 2020⁶, foram identificados dados sobre cidades, bairros e sítios que demonstravam essa circulação. Aqueles que indicam localidades apontam para ao menos um dos seguintes aspectos: local onde residem ou residiram os internautas que comentam a postagem, local onde residem pessoas que esses internautas acreditam que devam ser entrevistadas (nesse caso, indica-se sobretudo idosos que não estão inscritos nas redes sociais e que conviveram com Zé Mochila ou que teriam com ele alguma relação de parentesco) e também locais nos quais Zé Mochila teria passado ou vivido, segundo esses depoimentos.

A partir dos dados, é possível perceber o ciclo de migração da lenda. Notam-se pontos identificando pessoas que relatam ter tido proximidade com a narrativa no Distrito Federal e nos estados do Espírito Santo, São Paulo e Santa Catarina. As localizações não parecem aleatórias, se considerarmos que Brasília foi um dos destinos da migração nordestina na década de 50 para a construção do Distrito Federal⁷. Já as regiões sul e sudeste foram os principais destinos de migração

6. Com o objetivo de localizar a região em que as narrativas sobre Zé Mochila circulam, foram colhidos, além das entrevistas, dados no Facebook. O método foi escolhido posto que se fazia necessário identificar, com amplitude, em quais municípios ocorre essa transmissão, uma vez que os contadores e entrevistados referem-se reiteradamente a um amplo conjunto de sítios, municípios e distritos pelos quais circulava Zé Mochila. Desse modo, foi criada no Facebook a página “Histórias de Zé Mochila” em 25 de maio de 2020, em que constava uma apresentação da pesquisa e da pesquisadora, e as pessoas eram convidadas a interagir contando o que sabiam sobre a lenda e a sua relação com a narrativa. Em dois dias, a página foi desativada, a pedido do asilo em que reside J.B. Contudo, em dois dias, a página atingiu 53.616 pessoas e teve 15.590 engajamentos. Passou a ter, também, 901 seguidores e, no feed, foram enviados 376 comentários em que se liam as histórias sobre Zé Mochila, ouvidas e vividas, o envolvimento dos participantes com a narrativa e a sua posição sobre a veracidade do que contavam. Foi feito, a partir disso, um levantamento sobre as cidades, sítios e distritos citados nos comentários, quase todos salvos em arquivos pessoais da pesquisadora antes do desligamento da página.
7. No ano seguinte à lei que criava o Distrito Federal, em 1956, o IBGE procedeu à primeira contagem populacional na capital, na qual foi identificada a presença de 12.283 habitantes. Já em 1959, onze meses antes da inauguração de Brasília, o Censo Experimental realizado identificava um quantitativo populacional de 64.314 habitantes, dos quais 55.737 (86,7%) eram imigrantes brasileiros e 15.565 (24,2%), nordestinos. (CODEPLAN, 2013, s.p.).

nordestina durante a década de 70 devido, sobretudo, à desproporcional concentração econômica e aos investimentos em indústrias desenvolvidos nos anos anteriores na região centro-sul, impulsionadas no período da ditadura militar.

Também é possível observar predominante coincidência entre os locais em que viveu ou circulou Zé Mochila e os em que vivem ou viveram moradores que contam histórias sobre ele. Grande parte deles está reunida no Agreste Pernambucano, uma área intermediária entre a Zona da Mata e o Sertão. É evidente, de todo modo, que não só a lenda, mas também os deslocamentos aparentemente frequentes de J. B. denotam uma grande circulação. O seu relato revela que ele, de fato, costumava ser uma presença frequente nas feiras de diferentes municípios, e é possível supor que o seu transporte fosse viabilizado como o foi nas cinco vezes que ele relata ter ido a Juazeiro, através de caronas ou de caminhões lotados de pessoas, voltados a este fim.

Cabe, no entanto, ressaltar um aspecto fantástico da narrativa a que possivelmente a circulação regular de Zé Mochila atribua sentido: a sua capacidade de, metamorfoseado, circular por sete estados, ou províncias, a depender da versão, em uma mesma noite. Nossa hipótese reside na ideia de que os feirantes, que viajavam regularmente a trabalho, e mesmo o público mais assíduo das feiras, deparando-se frequentemente com a figura em circulação, impressionavam-se com as possibilidades encontradas por ele para viajar por vários lugares. Essa impressão resulta, possivelmente, na narrativa hiperbólica. Vale ressaltar que no processo de regionalização do Brasil, entre 1945 e 1970, a região nordeste era composta por sete estados: entre 1945 e 1950, integrada por Nordeste Ocidental (composto por Piauí e Maranhão) e Nordeste Oriental (composto por Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas), e de 1950 a 1970, com a unificação dessas duas regiões. Dado o período em que circulou Zé Mochila, como homem e como lenda, é possível compreender que a concepção de nordeste estava articulada à regionalização então vigente.

Um homem nas feiras

O agreste pernambucano é, originalmente, uma região agropastoril (ANDRADE, 1998), caracterizado também por um cultivo agrícola diverso, constituído fortemente pela mandioca, entre outras raízes,

por frutas diversas (dentre as quais se destaca, sobretudo, o tomate), além das hortaliças. A economia da região está relacionada, em sua grande parte, à agricultura familiar, com pouco emprego tecnológico (ANDRADE, 1998). Essa produção ocorre em pequenas propriedades, a que se denominam sítios, e a produção encaminha-se à subsistência das famílias e às feiras, onde é vendido o excedente. Nas feiras, também são comercializados o artesanato e a produção têxtil, além de elas constituírem um importante espaço de interação e sociabilidade, o que as torna um local de visita frequente, mesmo para aqueles que não têm a intenção de consumir.

Esse retrato inicial da região que culmina nas tradicionais feiras pernambucanas apresenta um quadro geral da economia local e também dos costumes, fundamentais para a compreensão da sociedade em que está centrada a pesquisa, os entrevistados e também a figura de Zé Mochila, assíduo frequentador das feiras locais, como afirmam J. B. e os demais entrevistados. O desenvolvimento da ocupação do agreste pernambucano, bem como da sua organização econômica, nos leva a compreender, também, os sentidos atribuídos às feiras nessa região – e conseqüentemente à necessidade de frequentá-las – que superam uma relação puramente comercial.

O processo de urbanização de boa parte das cidades nordestinas começa a desenvolver-se com a movimentação em torno da aglomeração frequente das feiras de gado. No período colonial, com a atividade comercial na zona litorânea de Pernambuco centrada, sobretudo, na produção açucareira, estabeleceu-se o problema do “abastecimento dos núcleos de povoamento mais denso, onde a insuficiência alimentar se tornou quase sempre a regra” (PRADO JR., 1990, p. 43). Com isso, desenvolveu-se a necessidade de investimento em uma atividade econômica secundária, a pecuária, a fim de alimentar a população, porém ocupando territórios que não estivessem destinados aos grandes plantios. Assim, passou-se a estabelecer a criação de gado no sertão, que depois era levado, em longas viagens, ao litoral, uma vez que não se constituía, ainda, o sistema de matadouros e frigoríficos. Os caminhos percorridos pelos vaqueiros eram, de costume, os que margeavam os rios, dos quais pode-se destacar o São Francisco. Em artigo à Revista Brasileira de Geografia, em 1952, Ney Strauch aponta a criação, no período, de feiras de gado no percurso entre esses polos de criação e consumo, até onde ia o sertanejo vender os seus produtos (e também comprar os que viessem do litoral), negociando

com comerciantes que os encaminhariam para Recife e seus arredores. No artigo, há o destaque a duas grandes feiras de gado do Nordeste, as de Arcoverde e de Feira de Santana, “pontos de convergência” entre o “sertão, área produtora” e o “litoral e as matas, zona de consumo” (STRAUCH, 1952, p. 101). Considerando que o caminho da boiada se fazia à beira dos rios, pode-se observar, às margens do Rio Ipojuca, a localização de feiras de gado menores, mas expressivas na região agreste, que mais tarde coincidiriam com os maiores municípios agrestinos, como Pesqueira, Belo Jardim e Caruaru.

É singular a expressividade das feiras agrestinas, as quais transformam a vida das cidades no dia em que ocorrem. Instaladas nas praças centrais e com longa duração, movimentam variadas naturezas de negócios e diferentes grupos de pessoas. Com a feira, chegam as novidades, o que atrai não apenas potenciais consumidores, mas também pessoas interessadas nos aspectos de sociabilidade que ela propicia. Nesse sentido, Pazera Jr. (PAZERA JR., 1987, p. 654 *apud* PAZERA JR., 2003, p. 18) aponta a feira como um ambiente que oferece mais do que a relação de compra e venda de produtos, percebendo-a também como situação de desenvolvimento de relações sociais diversas. Assim, identifica nela, além de ponto regular de encontro entre amigos, espaço em que é habitual “assistir aos violeiros, cantadores de improviso (cegos em geral), as conversas dos grupos, cada qual querendo destacar-se pela história que diz ser verídica, mas que todos protestam” (STRAUCH, 1952, p. 104).

Tem-se, portanto, um panorama geral do ambiente que tanto atrai J. B. e que pode estar associado, de alguma maneira, à construção da figura mítica de Zé Mochila, ou ao menos a sua manutenção. Do seu relato, depreendemos que a intensa circulação por diferentes municípios está ligada, muitas vezes, à possibilidade de fazê-lo gratuitamente, sendo agraciado com caronas ou passagens, o que parece fundamental para que fosse viabilizada a um homem com poucos recursos. Figura próxima de um andarilho, dependente, muitas vezes, dos favores de quem lhe oferecesse alimento e bebida, parece ter assim se locomovido com relativa frequência; não, certamente, por sete estados em uma noite, como conta a lenda, mas por muitos municípios e feiras da região agrestina e seus arredores. Pazera Jr. ressalta ainda a importância que a feira tem para os pobres, salientando o fato de que ela viabiliza o consumo dessa parcela da população, sobretudo pelo fato de que nela estão instituídas as trocas comerciais de

variadas naturezas (PAZERA JR., 2003). Talvez não esteja, portanto, centrado apenas no aspecto lúdico o interesse de J. B. pelas feiras, mas também nas possibilidades de suprir necessidades de consumo.

Em entrevista, Alfredo contou que o lugar onde ele costumava encontrar Zé Mochila era na feira, em Sanharó, município em que vive: “Isso foi realidade, que eu já conversei muito com as famílias, mas ele, ele na feira [...] isso, na feira, que eu via muito ele. Ele andava na feira, no meio da gente” (BEZERRA, 2020). Nelson também relata uma situação em que é abordado por Zé Mochila na feira:

Fui para casa, tomei banho, troquei de roupa, quando foi quatro horas da manhã, levantei. Aí vinha para a feira na terça-feira, né? Eu vinha cedo, que era para comprar um pedacinho de carne e uma verdurinha. Quando cheguei na rua, uma ressaca daquela... Daí fiquei, tinha uma mulher que vendia uma torradinha, umas cachaças, uns tira gostos. Eu fui direto pra cachaça da mulher. Cheguei lá eu digo: “Ô, Judite, bota uma pra mim aí.”, ela botou. Quando eu botei a mão no copo, ele na minha mão. Eu olhei: “Oxi, é tu, é?” Ele disse: “Essa noite eu não bebi, não, mas agora eu quero beber” (TORRES, 2020).

Neste ambiente múltiplo da feira, entre agricultores, artesãos, comerciantes, violeiros, repentistas, moradores e viajantes, é possível crer que algumas figuras locais tenham se destacado, seja por sua presença constante, por seu comportamento ou, talvez, até mesmo por características físicas marcantes; há um sem número de razões possíveis e o caso de J. B., do qual entendemos, aqui, que tenha se originado a narrativa de Zé Mochila, parece merecer investigação mais profunda à luz do *locus* observado. Por hora, é possível supor que toda a narrativa que o cerca também tenha sido alimento cultivado em algumas feiras agrestinas, cambiado em trocas culturais e sedimentado como manifestação popular da cultura local.

A compreensão do ambiente em que circulava J. B. levanta, entretanto, questionamentos acerca das possibilidades de atuação desse indivíduo no universo do trabalho. A sua própria presença frequente nas feiras não poderia indicar que estivesse sempre ali implicado em atividades de trabalho? Nesse sentido, os depoimentos dos entrevistados são contrastantes. J. B. reafirma, em alguns momentos da entrevista, que trabalhava, assim como o dizem outros entrevistados. Por outro lado, alguns deles negam veementemente que ele participasse de alguma atividade remunerada, ainda que informal, reiterando a sua condição mendicante. Eventualmente, surge também a

afirmação de que ele plantava o seu roçado, ou seja, trabalhava por conta própria, mas vendia toda a produção para comprar bebida.

Independentemente da resposta encontrada para essa questão, que ainda permanece aberta, os relatos nos permitem observar uma forma de estigmatização que recai sobre J. B.; em uma sociedade cujos valores e visão de mundo associam o trabalho a uma virtude, ele passa a figurar como um membro inferior, um *outsider*. Um “rótulo de inferioridade humana” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 28) lhe é afixado quando se observa que ele não se sujeita a padrões de comportamento estabelecidos pela sociedade a qual pertence. Cabe enfatizar, desde já, o modo como os relatos constroem, na figura de Zé Mochila, uma imagem depreciativa, mediante a qual a sua palavra não parece ter o mesmo poder.

Uma pesquisa de história oral

No trabalho com entrevistas, parte-se da consideração de que a “vida na história” não se deve exclusivamente à expressividade ao narrar ou à moldagem linguística, mas é incutida também pela própria estrutura que os entrevistados elaboram para contar suas narrativas. Essas podem estar associadas ao processo recordativo do passado vivenciado, mas também à própria perspectiva do presente ou aos interesses da apresentação⁸ no momento da entrevista. Esses elementos comunicam sobre as percepções do depoente, mas também sobre a vida social e a própria história da sociedade, de modo que nos cabe observar detidamente tais aspectos na análise das entrevistas. Parece que assim se recorre a uma prerrogativa central no trabalho com história oral, que extrapola a prática de se empregar a metodologia para complementaridade das fontes, e abarca também o envolvimento com uma dimensão subjetiva que está implicada nos relatos. Trata-se,

8. Acerca desses aspectos, Rosenthal (2014) destaca, ainda, a possibilidade de que o próprio processo de rememoração induzido suscite impressões, sentimentos e percepções a respeito das situações lembradas que estivessem, até então, recalçados, e não correspondam a esses interesses ou à perspectiva do presente do depoente. Nesse sentido, aponta o fenômeno do desencadeamento de uma proximidade do passado que advém do próprio processo narrativo do depoente a partir do emprego das técnicas de entrevista narrativa biográfica.

afinal, de um trabalho com seres humanos (PORTELLI, 2010), que interpretam os acontecimentos e situações que vivenciam ou dos quais são testemunhas, atribuindo-lhes sentidos diversos.

Isso não significa, entretanto, desconsiderar que seja essa uma operação historiográfica, mascarando as influências do lugar e dos procedimentos técnicos empregados, o que levaria a uma falsa ideia de reconstituição narrativa. Consiste, sobretudo, sob a reflexão epistemológica adotada, em um interesse científico não na busca por objetos “autênticos”, ou pela constituição de um sentido histórico geral, mas sim de perscrutar, através da combinação desses modelos, desvios significativos, um meio de “fazer aparecer diferenças” (DE CERTEAU, 2020, p. 79) e designar relações – um trabalho nas fronteiras.

Considerações gerais sobre a pesquisa

Tornar essas narrativas objeto de pesquisa e análise foi uma decisão que adveio da percepção de que, ao contá-las repetidamente, seus narradores transmitem não apenas uma espessura imaginária e poética da realidade, mas também elementos simbólicos para que os indivíduos sejam capazes de compreender o espaço e os aspectos da cultura da sociedade em que vivem, fornecendo aos membros dessa comunidade “as referências e os recursos necessários para vincular sua experiência singular às representações culturais” (PETIT, 2019, p. 27).

Nesse sentido, a pesquisa estruturou-se a partir da consideração dessa dimensão das narrativas orais, na busca por compreender a história em questão, primeiro enraizada em um tecido social, no intuito de investigar como ele permite que essa narrativa emerja ou, ainda, em como ela é explicativa de representações sociais da comunidade em que se manifesta. Em outras palavras, a narrativa de Zé Mochila, aparentemente, mostra-se capaz de jogar luz para a ordem simbólica que constitui a sociedade em torno da qual se estrutura, pois revela, também, os processos sociais que estão por trás do que é contado – uma história oculta.

Permanecem questões centrais, como a de se teríamos, aqui, mais um caso de “história de lobisomem”. A princípio, a refutação da ideia de uma filiação direta entre a Europa medieval e o sertão nordestino, que tem sido explorada pelos estudos da literatura de cordel, parece pertinente também a narrativas como essa.

Nesse sentido, partimos da consideração de que as histórias têm um caráter exemplar à luz do ambiente cultural em que se instalam e se modificam. Se, por um lado, a comparação evidente com a figura do lobisomem nos encaminha para a aparente persistência de uma figura lendária da cultura europeia, por outro, personagens como Zé Mochila, centrais nas narrativas, são, nas palavras de Julie Cavnac:

Portadores de regras e de valores centrais para os sertanejos. Nesse sentido, estabelecem-se como figuras paradigmáticas, representando relações típicas e expressando uma cultura própria à sociedade do interior do Nordeste. Uma tipologia dos heróis permite esclarecer uma das principais funções dessa literatura: as ações são encenações do imaginário, dos valores e das crenças da sociedade nordestina (CAVIGNAC, 2006, p. 70).

Caminhamos, portanto, no sentido de considerar Zé Mochila mais que uma simples adaptação local do lendário licantropo, mas sim um fenômeno singular e expressivo da cultura.

Referências

- ANDRADE, Manuel Correia de. *A pecuária no agreste pernambucano*. Recife: ESAM: Fundação Guimarães Duque, 1991.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste*. 6. ed. Recife: UFPE, 1998.
- BEZERRA, Alfredo dos Santos. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Pires Ferreira. [S. l.], 7 jan. 2020.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *História da alimentação no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983.
- CAVIGNAC, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*. Natal: Editora da UFRN, 2006.
- CODEPLAN. *Demografia em foco 7. Evolução dos movimentos migratórios para o Distrito Federal 1959-2010*. [S. l. s. n.], 2013.
- COSTA, Cícero Santos. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Pires Ferreira. [S. l.], 9 jan. 2020.

- DE CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2020, p. 56-108.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- MOTTA, Joselito da Silva. *Discussão sobre a obrigatoriedade de adição de farinha de mandioca refinada, de farinha de raspa de mandioca ou de fécula de mandioca à farinha de trigo*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2006. Transcrição de audiência pública em 06/06/2006. Sessão: 0821/06, PL 4679/01. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/internet/sitaqweb/textoHTML.asp?etapa=11&nuSessao=0821/06&nuQuarto=0&nuOrador=0&nuInsercao=0&dtHorarioQuarto=10:00&sgFaseSessao=&Data=6/6/2006&txApelido=PL%204679/01%20-%20ADI%C3%87%C3%83O%20DE%20FARINHA%20DE%20MANDIOCA&txFaseSessao=Audi%C3%Aancia%20P%C3%BAblica%20Ordin%C3%A1ria&txTipoSessao=&dtHoraQuarto=10:00&txEtapa=>. Acesso em: set. 2020.
- PAZERA JR., Eduardo. *A Feira de Itabaiana-PB: permanência e mudança*. 201 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- PETIT, Michele. *Ler o mundo*. Tradução de Julia Vidile. São Paulo: Ed. 34, 2019.
- PORTELLI, Alessandro. História oral e poder. Tradução de Luiz Henrique dos Santos Blume e Heliana de Barros Conde Rodrigues *Mne-mosine: Revista eletrônica do Instituto de Psicologia da UERJ*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 2-13, 2010.
- PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. 38. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ROSENTHAL, Gabriele. História de vida vivenciada e história de vida narrada. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 227-249, maio-ago. 2014.
- STRAUCH, Ney. Contribuição ao estudo das feiras de gado: Feira de Santana e Arcoverde. *Revista Brasileira de Geografia*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 1, p. 101-110, jan./mar. 1952.
- TORRES, Nelson Souza de. *Entrevista*. Entrevistadora: Isabel Pires Ferreira. [S. l.], 9 jan. 2020.

Realidade e imaginação: a ficcionalização da religiosidade em *Morte e vida severina*

Ivânia Campigotto Aquino (UPF)¹

Tiago Miguel Stieven (UPF)²

Considerações iniciais

A temática proposta para o presente artigo é a verificação de como ocorre a representação ficcional da religiosidade em *Morte e vida severina* (1955) de João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Para tanto, como base teórica para a pesquisa realizada, tomam-se as teses de Wolfgang Iser, contidas em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1996), com a finalidade de examinar as relações que se estabelecem entre a obra literária e a realidade, procurando evidenciar como ocorrem as operações de seleção e combinação no texto da obra.

A partir da teoria desenvolvida por Iser, intentar-se-á examinar as relações que se estabelecem entre a obra literária e a realidade, refletindo sobre as operações realizadas pela primeira – a seleção e a combinação – que proporcionam um vínculo com a segunda. Almeja-se investigar a construção do universo religioso, evidenciando a recorrência às imagens e aos símbolos religiosos como matéria poética para constituição e estruturação do texto literário.

No processo investigativo deste trabalho, ao verificar como ocorre a presença da religiosidade na obra literária e como se dá sua representação, almeja-se também verificar a presença do social na estrutura do poema. Nesse sentido, adotaremos os estudos de Antônio Candido que, em sua obra *Literatura e Sociedade* (1965), declara que há sempre uma relação entre a vida social e a obra de arte. Para esse

1. Graduada em Letras (UPF), Mestre em Teoria da Literatura (PUC/RS), Doutora em Letras (UFRGS), Pós-Doutora em Letras (UFRGS), é docente do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UPF. ivania@upf.br.
2. Graduado em Letras e Direito (UPF), Mestre em Letras – Estudos Literários (UPF), Doutorando em Letras (UPF) com Bolsa Institucional, é docente de Língua Portuguesa na Rede Municipal de Ensino de Passo Fundo/RS, exercendo, atualmente, a função de Secretário Adjunto de Educação. tiagomstieven@gmail.com.

crítico literário, Literatura e vida social, “fatores internos” e “fatores externos”, não caminham de forma paralela sem nunca se encontrarem, mas se combinam de forma dialética. Assim, procurar-se-á demonstrar como o elemento externo internaliza-se à obra literária, ganhando uma nova configuração, ou seja, sendo estetizado, passando a ser um elemento artístico.

A escolha dessa temática se deu em função da formação do primeiro autor deste artigo que, após concluir a graduação em Letras, especializou-se em Metodologia do Ensino Religioso, tendo, no texto final da especialização, tratado da presença da espiritualidade na Literatura por meio da análise do poema *Morte e vida severina* (1955) de João Cabral de Melo Neto, sem, contudo, ater-se ao aspecto da teoria literária, o que veio a fazê-lo em seus estudos e pesquisas por ocasião do seu doutorado sob orientação do segundo autor deste artigo.

Por fim, de antemão, importante destacar que as reflexões deste artigo não se esgotam em si mesmas, uma vez que não constituem um ponto final no estudo da instigante relação entre Literatura e religiosidade, mas sim um vislumbre inicial em busca de respostas às inquietações dos autores no que se refere à elucidação de como ocorre essa relação, ou melhor dizendo, como essa relação manifesta-se na obra literária tanto em seu conteúdo como em sua forma ou estrutura.

Teorizando o imaginário

Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (1996, p. 13-37), esclarece que as distintas realidades – de ordem social, sentimental ou emocional –, ao surgirem no texto literário, não se repetem nele por efeito de si mesmas. Isso ocorre porque o texto se refere à realidade sem se esgotar nesta referência. Então, a repetição é um ato de fingir por meio do qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. No fingir emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto.

Nesse sentido, a determinação da realidade da vida real, repetida em signo de outra coisa, é transgredida por força do seu emprego e sofre um processo de irrealização. Inversamente, o imaginário – experimentando de modo difuso fora da Literatura – é transferido a uma determinada configuração e adquire um atributo de realidade, uma aparência de real, alcançando a sua realização.

De acordo com Iser, o texto se insere no mundo não ao imitar suas estruturas de organização, mas sim ao decompô-las. Daí resulta a seleção necessária à obra literária. O ato de seleção provoca uma ruptura na forma de organização e na validade dos sistemas preexistentes, sejam eles contextos de natureza sociocultural ou textos artísticos prévios a que os novos textos se referem. Tal transgressão, que os evidencia e converte em objeto da percepção, decorre do fato de que certos elementos – normas, valores, citações e alusões – são deslocados e introduzem-se em novos contextos. Iser destaca, ainda, que a seleção, como ato de fingir, encontra sua correspondência intratextual na combinação dos elementos textuais, que abrange tanto a ordenação das unidades linguísticas quanto os relacionamentos intratextuais de esquemas semânticos e discursivos.

Construção do imaginário religioso

O poema *Morte e vida severina* (1955) faz alusões a determinados elementos que nos reportam à temática da religiosidade popular, os quais foram selecionados e combinados no poema assumindo assim uma nova configuração. A análise a seguir demonstra um recorte da presença desses elementos no texto literário em estudo.

Há uma referência a José, pai de Jesus, que ocorre quando o Severino retirante encontra-se com outro retirante denominado José – o mestre carpina – que é morador de um dos mocambos que existem entre o Cais e a água do rio Capibaribe. José levava uma vida tão ou mais difícil como a de Severino, mas chama atenção deste quanto ao seu desânimo, discordando de sua atitude. José, pai de Jesus, também foi retirante quando teve de refugiar-se no Egito pelo período de cerca de 4 anos para defender o Menino Jesus da ira de Herodes, após o anúncio dos Reis Magos.

Na sequência, a conversa entre Severino retirante e o mestre carpina José é interrompida quando uma mulher chega trazendo o anúncio de que o filho do mestre José havia nascido. Aqui pode-se observar uma alusão à visita dos Reis Magos a Jesus, eis que para comemorar a chegada da criança os vizinhos e amigos do mestre José reúnem-se trazendo presentes, não esquecendo a imagem da miséria que não impede de celebrar a confraternizar a chegada da criança. Além disso, entre os vizinhos e amigos estão duas ciganas do Egito que prenunciam e

profetizam que o menino, também chamado de Severino, levará uma vida tão dura e difícil como os demais de sua comunidade e como o próprio Severino retirante. Todavia, a louvação ao nascimento da criança apesar de toda a miséria e dificuldade acontece lembrando a adoração dos Reis Magos ao Menino Jesus. Veja-se a transcrição de alguns excertos do poema que comprovam essas referências:

- Todo o céu e a terra
 lhe cantam louvor.
 Foi por ele que a maré
 esta noite não baixou. (p. 124)
 [...]
- Minha pobreza tal é
 que não trago presente grande:
 trago para a mãe caranguejos
 pescados por esses mangues;
 mamando leite de lama
 conservará nosso sangue. (p. 125)
 [...]
- Vou dizer todas as coisas
 que desde já posso ver
 na vida desse menino
 acabado de nascer:
 aprenderá a engatinhar
 por aí, com aratus,
 aprenderá a caminhar
 na lama, com goiamuns,
 e a correr o ensinarão
 os anfíbios caranguejos,
 pelo que será anfíbio
 como a gente daqui mesmo. (p. 127-128)
 [...]
- De sua formosura
 já venho dizer:
 é um menino magro,
 de muito peso não é,
 mas tem o peso de homem,
 de obra de ventre de mulher. (p. 130)
 [...]
- Belo porque corrompe
 com sangue novo a anemia.
 - Infecciona a miséria
 com vida nova e sadia.
 - Com oásis, o deserto,
 com ventos, a calmaria. (p. 132)

No desenrolar de todo o poema observam-se referências que caracterizam a religiosidade popular como, por exemplo, a presença de rituais e cânticos, além de termos específicos que nos remetem a essa religiosidade: “ladainha”, “santo de romaria”, “campo santo”, “rosário”, “rezar tal rosário”, “ave-maria”, “novena de santo”, “mês de Maria”, “Jordão”, “demônios”, “Virgem da Conceição”, “benditos rezar”, “cantar excelências”, “tirar ladainhas”, “mortos enterrar”, “rezar ou mesmo cantar”, “invocação da ladainha”, “oração”, entre outros. Logo, fica claro que a construção do universo religioso presente no texto literário se dá por meio da seleção e da combinação de elementos que denotam a recorrência às imagens e aos símbolos religiosos como matéria poética para constituição e estruturação do texto. Além disso, a presença desses elementos auxilia, perante problemas corriqueiros da vida de um nordestino e da presença permanente da morte, no sentido de compor o cotidiano de um retirante com o intuito de reiterar por meio da forma poética o mundo a ser representado, conforme pode-se observar no fragmento a seguir:

- Finado Severino,
 quando passares em Jordão
 e os demônios te atalharem
 perguntando o que é que levas...
 - Dize que levas cera,
 capuz e cordão
 mais a Virgem da Conceição.
 [...]
 - Dize que levas somente
 coisas de não:
 fome, sede, privação. (p. 99)

Os nomes dos personagens do poema quase que, em sua totalidade, fazem alusão a personagens de eventos bíblicos: “Severino de Maria”, “finado Zacarias”, “Maria do Zacarias”, “Seu José”. O nome é dado, no viés religioso, no momento do Batismo, na pia batismal. A própria igreja ao batizar as crianças recomendava que junto ao nome acompanhasse outro de santo ou bíblico e, veja-se, essa situação ocorria até bem pouco tempo atrás. Todos possuem um nome bíblico atrelado ao seu, menos Severino, que afirma, logo, no início do poema:

- O meu nome é Severino,
 não tenho outro de pia.
 Como há muitos Severinos,
 que é santo de romaria,
 deram então de me chamar
 Severino de Maria;
 como há muitos Severinos
 com mães chamadas Maria,
 fiquei sendo o da Maria
 do finado Zacarias. (p. 91)

O texto é rico em metáforas, as quais contribuem para a construção de Severino retirante que, nessa perspectiva, torna-se uma alegoria dos pobres e marginalizados. A viagem que Severino empreende, e que nos é narrada no poema, torna-se a metáfora-base do texto, ou seja, a metáfora da vida dos demais nordestinos retirantes em sua luta pela sobrevivência de cada dia. Essa metáfora-base vai sendo fortalecida por outras que surgem no decorrer da viagem, como, no caso, da imagem do rosário e suas contas a serem “rezadas” que nada mais é do que a estrada com suas vilas a serem percorridas. Severino retirante necessita rezar todas as contas, isto é, percorrer todas as vilas e cidades para alcançar seu objetivo – o Recife, ou de forma mais ampla, a própria sobrevivência. Severino afirma na cena três do poema:

Devo rezar tal rosário
 até onde o mar termina,
 saltando de conta em conta,
 passando de vila em vila.
 Vejo agora: não é fácil
 seguir essa ladainha;
 entre uma conta e outra conta,
 entre uma e outra ave-maria,
 há certas paragens brancas,
 de planta e bicho vazias,
 vazias até de donos,
 e onde o pé se desencaminha. (p. 98)

Ao longo de todo o poema há a presentificação a morte. Ela é representada através do diálogo de Severino retirante com o “irmão das almas” que acaba por revelar a violência existente no sertão e a injustiça. Além disso, verifica-se essa presentificação quando Severino trava um diálogo com a rezadeira e constata que o trabalho rural se inutiliza frente às enormes dificuldades infligidas pelo sistema

econômico. Essa situação, ainda, pode ser observada quando se institucionaliza a “indústria da morte” que a rezadeira anuncia:

– Essa vida por aqui
 é coisa familiar;
 mas diga-me, retirante,
 sabe benditos rezar?
 sabe cantar excelências,
 defuntos encomendar?
 sabe tirar ladainhas,
 sabe mortos enterrar?
 – Já velei muitos defuntos,
 na serra é coisa vulgar;
 mas nunca aprendi as rezas,
 sei somente acompanhar.
 – Pois se o compadre soubesse
 rezar ou mesmo cantar,
 trabalhávamos a meias,
 que a freguesia bem dá. (p. 104)

[...]
 É, sim, uma profissão,
 e a melhor de quantas há:
 sou de toda região
 rezadora titular. (p. 105)

[...]
 – Como aqui a morte é tanta,
 só é possível trabalhar
 nessas profissões que fazem
 da morte ofício ou bazar. (p. 105)

[...]
 Só os roçados da morte
 compensam aqui cultivar,
 e cultivá-los é fácil:
 simples questão de plantar;
 não se precisa de limpa,
 de adubar nem de regar;
 as estiagens e as pragas
 fazem-nos mais prosperar;
 e dão lucro imediato;
 nem é preciso esperar
 pela colheita: recebe-se
 na hora mesma de semear. (p. 106)

Literatura e sociedade: uma relação possível

A Literatura apresenta como um de seus atributos a capacidade do imaginário de assinalar o possível e o impossível, aquilo que foi ou aquilo que ainda pode vir a ser. Ao leitor restam as lacunas para que possa continuar na perquirição de preenchê-las, na procura das explicações ou ao menos dos indícios de uma possível solução para aquilo que lhe inquieta.

Nesse ponto de vista, Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade* (1965), declara que há sempre uma relação entre a vida social e a obra de arte. Para esse crítico literário, Literatura e vida social, “fatores internos” e “fatores externos” não caminham de forma paralela sem nunca se encontrarem, mas se combinam de forma dialética. O elemento externo internaliza-se à obra literária, ganhando uma nova configuração, ou seja, sendo estetizado.

A representação da sociedade na obra literária não pode ser compreendida como um mero reflexo decorrente da preocupação com as questões sociais. Mas, como parte da literatura, não se encontrando em posição mais ou menos importante que os demais componentes característicos do texto, uma vez que o social, ao ser abstraído pelas estruturas e formas narrativas, acaba por tornar-se orgânico. Nessa perspectiva, Candido afirma que quando produzimos

uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar na matéria do livro a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado anteriormente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. (CANDIDO, 1965, p. 7)

Nesse âmbito, fica evidente que, para Candido (2000, p. 6), o elemento externo, especificamente, o social, interessa, não como causa nem tampouco como significado, mas como componente que exerce

determinado papel na organização da estrutura, tornando-se, dessa forma, elemento interno. Portanto, a relação existente entre “obra de arte” e “vida social” não pode dar-se de modo unilateral, necessitando, pois estabelecer-se em uma via de mão dupla, na qual uma interação com e influencia a outra por meio de um movimento intrincado.

Em vista disso, a matéria de um romance e até mesmo de um poema, como é o caso da análise deste artigo, nas afirmações de Adorno (2003, p. 67), “não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal”. Logo, a crítica demandada por Antonio Candido, apresenta-se dialética, na qual o externo serve como base para o interno da obra literária na medida em que se encadeia para a composição do efeito artístico.

Representação do social em *Morte e vida severina*

No que se refere à estrutura do poema *Morte e vida severina* (1955), importante dizer que ele está escrito em versos e subdividido em 18 cenas, nas quais percebe-se a preocupação do poeta em aliar forma e conteúdo. Em sua maioria, os versos estão estruturados em redondilhas maiores – composta por sete sílabas poéticas – ou também denominadas de “medida velha”. A métrica utilizada por João Cabral de Melo Neto, a mesma do teatro português de Gil Vicente, nos remonta à cultura medieval popular, nos trazendo à lembrança as poesias mais conhecidas de Camões. Essa métrica confere ao texto poético uma musicalidade simples através do ritmo escolhido, a qual é valorizada e reforçada por meio das aliterações e assonâncias ou das figuras poéticas que perpassam todo o texto, conforme constata-se em uma das falas de Severino retirante com o irmão das almas:

– E foi morrida essa morte,
irmão das almas,
essa foi morte morrida
ou foi matada?

Com esse recurso, o poeta consegue fazer com que algo externo à obra torne-se interno de forma estética. Ou seja, o ritmo do texto, as aliterações, assonâncias e figuras poéticas reproduzem esteticamente

o cenário das cantigas, ladainhas, rezas e orações que fazem parte do arcabouço da religiosidade popular. Além disso, esse recurso retrata o universo popular nordestino que é rico em oralidade, universo este que é internalizado à obra literária de modo estético. De forma idêntica acontece com as falas (diálogos em coro) que estão presentes no texto poético, que acabam por reproduzir, com significativa intensidade, as cantigas, os rituais, as lamentações de um povo, o qual é reconhecido pelo fato de levar uma vida “severina” – no caso, o povo nordestino.

Ao analisar o título do poema, nota-se aspectos substanciais que devem ser levados em consideração. Inicialmente, o adjetivo “Severina” que surge de um substantivo próprio. Normalmente, são os adjetivos que se transformam em nomes. Contudo, nesse sentido, o poeta inova, ao fazer o processo inverso, isto é, transformar um substantivo em adjetivo: “Severino” que surge de “severo” que nada mais é do que rígido, difícil, árduo, rigoroso, seco, rude. Dessa forma, observando o cenário nordestino no qual ambos os nomes – Severino e Severina – são costumeiros, é perceptível de que se esteja tratando do tema de uma vida ou morte que é característica do Nordeste, eis que rígida, difícil, árdua, rigorosa, seca, rude e severa.

Ainda no que concerne ao título, notável observar a inversão que ocorre entre os substantivos “morte” e “vida”. Em uma sequência lógica dos fatos, seria natural a vida constar primeiro. Porém, essa alteração foi feita de modo intencional pelo poeta, o que demonstra o estado em que o Nordeste se encontra, no qual a morte aparece primeiro, ou dizendo de outro modo, a morte é marcante e mais intensa. Esse aspecto também aparece representado na estrutura do poema, eis que das 18 cenas do poema, 12 delas são destinadas ao tema da morte, o que evidencia que, no cenário nordestino, a morte predomina sobre a vida, em função de que essa temática ocupa mais que o dobro de cenas do texto poético em sua abordagem.

Essa inversão morte x vida é retratada não apenas na viagem de Severino, assinalada com todos os embates e choques com a morte, mas se encontra presente também na natureza metafórica da viagem, isto é, na própria vida severina. Nessa perspectiva, o texto poético manifesta que a morte circunda Severino desde seu nascimento; a terra que cobriu pais, amigos e parentes é mesma que aguarda para cobrir o corpo do próximo Severino a cada dia que transcorre. Esse processo de adjetivação do termo, do qual utiliza-se o poeta, confere

o atributo de coletividade. Assim, tanto a morte quanto a vida são severinas. Logo, a vida ou a morte severina pertencem a todos os severinos, isto é, àqueles que levam a mesma vida marginalizada, difícil, sem perspectiva ou sem esperanças. Esse é o motivo pelo qual, nas primeiras cenas do poema, Severino retirante, enquanto personagem, não logra individualização perante o leitor.

Considerações finais

Ao findar este artigo, importante tecer algumas considerações que entendemos não esgotarem a análise da temática proposta. Essas considerações possuem um caráter dialético, eis que por meio delas retornamos ao início. Ou seja, a partir das considerações sentimo-nos impelidos a aprimorar o estudo e a empreendermos novas investigações acerca da relação existente entre Literatura e religiosidade.

O escritor e, no caso específico deste artigo, o poeta transfiguram tudo o que seus olhos captam, decompondo e combinando a realidade que abstraem a partir de suas percepções, entregando aos leitores uma interpretação peculiar e subjetiva, distante de constituir-se em ordinária reflexão ou cópia do real. Dessa forma, deve-se analisar a atuação desempenhada pelo meio social sobre a obra de arte e, por sua vez, a atuação desta sobre o meio.

Octávio Paz (1982), ao discorrer acerca da relação entre poesia e religiosidade, afirma que a poesia é a revelação da condição humana ao passo que a religião é uma interpretação da condição humana. Nessa compreensão, ao analisar o poema *Morte e vida severina*, pode-se afirmar que ele recria o mundo particular de Severino retirante, porém, ao mesmo tempo universal, eis que trata dos dramas do povo nordestino. Ou seja, o poema revela a condição do povo nordestino que é personificado em Severino retirante e a religiosidade presente no texto torna-se um recurso para melhor interpretar essa condição.

Por derradeiro, destaca-se que ao lermos o poema *Morte e vida severina*, percebe-se que o imaginário religioso que perpassa o texto poético considera seu contexto de produção, ou seja, não se trata de um texto absorto na religião, esquivando-se do retrato austero da realidade. A religiosidade se presentifica no texto como atributo da cultura nordestina, mas a poesia reclama seu quinhão de participação no que se refere à temática social.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 1 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8 ed., T. A. Queiroz; São Paulo: Publifolha, 2000.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Orwell e a Distopia do Real: o sistema de dominação em 1984

Leonardo Lucena Trevas (Unicamp)¹

Introdução

Quando menciono que 1984 é a distopia perfeita, é porque se configura como a vontade do próprio George Orwell de fazer um contraponto à ideia de utopia, especialmente aquela científica, aos moldes dos romances de H. G. Wells (*A Máquina do Tempo*). Wells acreditava piamente em uma visão positivista do futuro: a tecnologia libertaria o homem e o tornaria soberano do planeta. Esse tipo de ficção utópica já foi bastante parodiado, satirizado e repudiado por autores posteriores a Orwell, como Philip K. Dick (*Androides sonham com ovelhas elétricas?*), Isaac Asimov (*Fundação; Eu, robô*) e, mais recentemente, China Miéville (*A cidade e a cidade*). Mas Orwell tinha Wells como um de seus alvos preferidos, e o trecho a seguir do capítulo 1 de *The Theory and Practice of Oligarchical Collectivism*² parece ser dirigido a ele: “In the early twentieth century the vision of a future society unbelievably rich, leisured, orderly and efficient – a glittering antiseptic world of glass and steel and snow-white concrete – was part of the consciousness of every literate person” (ORWELL, 1977, p. 189). Orwell chegou a conhecer H. G. Wells quando o velho autor já estava em fins de carreira, e o biógrafo Dorian Lynskey afirma que havia um respeito mútuo, que foi destruído quando Wells leu uma resenha negativa escrita por Orwell sobre um de seus livros – a crítica de Orwell às utopias wellsianas era implacável, e já em *The Road*

1. Doutorando em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas, Mestre em Estudos Linguísticos e Literários pela FFLCH - USP e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica de Pernambuco.
2. Espécie de “livro dentro do livro”, um tratado sobre a natureza política do estado totalitário Oceânia, escrita por Emmanuel Goldstein, uma figura inspirada em Leon Trótski, que serve como antagonista para a figura onipresente do Big Brother. O protagonista de 1984, Winston, recebe o livro de O'Brien e secretamente lê ao lado da sua companheira Julia. É preso e torturado por causa disso, o que indica que o livro foi “plantado”.

to *Wigan Pier* (1937) podemos percebê-la³. Orwell tinha uma ojeriza pela sociedade contemporânea, aquela dos prédios brutalistas, do aquecimento central e da comida enlatada. Mesmo sofrendo com tuberculose, mudou-se em 1946 para a remota ilha de Jura, na Escócia, onde alugou um dilapidado casarão chamado Barnhill. Lá escreveu *1984*, enquanto cuidava de seu filho Richard e cultivava tubérculos no jardim. H. G. Wells despertava nele uma espécie de antítese ao que Orwell tinha como ideal: uma Inglaterra pré-industrial, *Golden Country*, uma ilusão que mantinha viva e aparece nos sonhos e recordações de Winston. Essa imagem parnasiana surge repetidamente no romance, sobretudo durante a tortura que o protagonista sofre no *Ministry of Love*, como uma espécie de escape (parte III, capítulo IV):

He dreamed a great deal all through this time, and they were always happy dreams. He was in the Golden Country, or he was sitting among enormous glorious, sunlit ruins, with his mother, with Julia, with O'Brien – not doing anything, merely sitting in the sun, talking of peaceful things (ORWELL, 1977, p. 274).

Notemos que, junto à paisagem arcadiana, estão três personagens que representam tempos distintos na trajetória de Winston: a mãe desaparecida nos tempos da guerra revolucionária (passado); Julia, sua paixão recentemente realizada (presente); e O'Brien, ao mesmo tempo amigo, algoz e torturador (futuro). A confusão temporal associada a esses personagens é tipicamente onírica, e as passagens do *Golden Country* possuem o efeito de quebrar o realismo brutal que permeia a quase totalidade do romance.

Sistema de dominação

Na lore de *1984* há um quadrilátero imaginário que liga quatro cidades de três continentes. São elas: Tânger (Marrocos, norte da África),

3. “Starting with *The Road to Wigan Pier*, he turned Wells into a straw man: the errant prophet whose grand schemes for human improvement, propelled by the almighty machine, were at best misguided and at worst repellent. ‘The Socialist world is to be above all other things an ordered world, an efficient world’, he wrote contemptuously. ‘But it is precisely from that vision of the future as a sort of glittering Wells-world that sensitive minds recoil.’” (LYNSKEY, 2019, pos. 1180).

Brazzaville (República do Congo, África Subsaariana), Darwin (Territórios do Norte da Austrália) e Hong Kong (sul da República Popular da China). Esse quadrilátero atravessa a linha do Equador e compreende boa parte da população terrestre, sendo o interesse principal das superpotências o de controle dessas populações, enquanto força de trabalho para a produção de armamentos, movimentando a economia bélica e mantendo o estado de guerra perene: “it is a war for labor power [...] they contain a bottomless reserve of cheap labor” (ORWELL, 1977, p. 187). A dominação desses povos está ligada a uma lógica colonial. As superpotências cometem suicídio econômico programado. Isto é, exaurem o excedente de produção por meio do esforço de guerra. Isso resulta em um padrão geral de vida bastante baixo, mesmo para aqueles burocratas de estado que compreendem uma espécie de classe média, como Winston e os outros membros do *Outer Party* (isso não vale para os membros do *Inner Party*, como O’Brien). Segundo Emmanuel Goldstein, a escassez material resulta na leniência e passividade da população em geral, especialmente nos proletas. Ela surge de maneira diferente nesses últimos, já que se mantêm alienados com a produção da Indústria Cultural oceânica, com seus livros baratos, operetas e filmes, todos feitos à máquina – possivelmente uma versão distópica dos *pulp fiction* e romances de mistério que eram muito comuns nos anos 1940. Na população correspondente ao *Outer Party*, sabemos que a ideologia oficial opera esse mesmo papel, tendo em vista que os produtos culturais feitos para essa “classe média” são baseados no INGSOC⁴, verdadeiros materiais de propaganda.

Os territórios disputados no eixo Tânger-Brazzaville-Darwin-Hong Kong (doravante TBDHK) são o cenário de uma eterna guerra de proporções limitadas: as disputas geopolíticas dos três estados nunca chegam a ocorrer em território nacional de uma das potências, mas sim sempre no grande *no man’s land* que compreende o quadrilátero do eixo. Nós entendemos que o conflito entre esses três estados supranacionais é bem definido pelo termo “guerra limitada”, na

4. *English Socialism*, a ideologia oficial do Partido. Note que o uso da palavra socialismo ocorre aqui de maneira semelhante ao nome da ideologia nazista alemã (Nacional-Socialismo, no original *Nationalsozialismus*), compreendendo um sentido e uso lato da palavra “socialismo”, associada a um adjetivo que caracteriza uma ideia de nação (*English/National*).

acepção clausewitziana⁵ – “uma negociação enquanto se luta” (DUARTE, 2020, p.46). Isto é, são conflitos iniciados por motivos pontuais e circunstanciais que são encerrados mediante um acordo de paz ou uma aliança, e tem como base um cálculo racional.

Há a tomada de objetos considerados de valor pelo oponente e a destruição ocasional de suas forças combatentes, [mas] o lado em ofensiva evita ultrapassar o chamado ponto culminante do ataque, ou seja, uma condição de correlação de forças em que o lado mais forte não tem superioridade suficiente para manter a iniciativa, o avanço e a condução de enfrentamentos ofensivos com alguma expectativa razoável de sucesso (DUARTE, 2020, p. 38).

Ou seja, a guerra entre as potências de 1984 – apesar de ser pereene – consiste em uma sucessão de conflitos limitados, com objetivos militares específicos. E, como acompanhamos Winston no início do Cap. IX da Parte II, terminam com alianças com o inimigo anterior e a consequente eliminação de todos os registros que demonstrem que o arranjo político presente tenha sequer ocorrido.

A natureza do conflito é a manutenção da máquina de guerra

As fronteiras entre os territórios ocupados pelos blocos de 1984 são aproximadamente semelhantes às fronteiras das três grandes potências militares da atualidade (Estados Unidos, China e Rússia) e de suas respectivas esferas de influência. A Oceânia, país de Winston, do Big Brother e do INGSOC, compreende as Américas, o continente da Oceania e as Ilhas Britânicas (onde situa-se o romance, Airstrip One e sua capital Londres). A Eurásia, de maneira autoexplicativa, possui os territórios de Portugal até o lado asiático do Estreito de Bering. A Lestásia tem as suas fronteiras entre o norte da China e a Mongólia e o sudeste asiático. É possível encontrar um paralelo histórico entre Eurásia, Oceânia e Lestásia, de maneira que suas estruturas se assemelham às alianças militares OTAN (Organização

5. Carl von Clausewitz foi um militar prussiano que lutou do lado da Prússia e do Império Russo durante as guerras napoleônicas do início do século XIX, e é considerado pelos estudiosos de geopolítica e estudos estratégicos como o fundador de uma teoria moderna para a guerra.

do Tratado do Atlântico Norte) e Pacto de Varsóvia. O que diferencia os blocos das superpotências fictícias e as reais é, essencialmente, a natureza do conflito bélico. Enquanto as políticas de *détente* nuclear impediram a OTAN e o Pacto de Varsóvia de entrarem em um conflito armado aberto (que resultaria na eliminação mútua), Eurásia, Oceânia e Lestásia se mantêm em um estado de guerra perene: “it is always the same war – one must realize in the first place that it is impossible for it to be decisive” (ORWELL, 1977, p. 186). Além da *détente*, a OTAN e o Pacto de Varsóvia encontravam no instrumento da guerra de procuração (*proxy war*) uma maneira de alcançarem seus objetivos geopolíticos, estratégicos e militares sem a necessidade de um conflito direto (vide a Guerra do Vietnã e a Guerra das Coreias). Também empregavam as chamadas *black operations* (assassinatos de líderes, intervenção em eleições, financiamento de milícias e grupos opositores, etc), um instrumento de guerra sutil que se tornou mais comum a partir da Doutrina Eisenhower (1953-1961)⁶. Orwell viveu o suficiente para ver a assinatura do Tratado do Atlântico Norte, em 4 de abril de 1949.

Segundo Emmanuel Goldstein, as três potências não têm, entre si, conflitos ideológicos significativos; suas economias são completamente voltadas para o mercado interno (não existe o comércio exterior) e, portanto, não há a necessidade de disputar novos mercados – como ocorria nas disputas coloniais do velho capitalismo. O que justificaria, então, a guerra perene composta de sucessivos conflitos limitados? Para Goldstein, é a disputa pela força de trabalho das populações do eixo TBDHK. Essas populações estariam submetidas a um jugo colonial e escravocrata, uma mão de obra essencialmente extrativista, forçada a retirar da natureza as *commodities* da indústria primária que alimentam a máquina de guerra perene que, por

6. Dwight D. Eisenhower foi um general das forças armadas norte-americanas que atuou como comandante supremo das Forças Aliadas na Europa durante a Segunda Guerra Mundial. Elegeu-se presidente em 1952 pelo partido Republicano e foi instrumental no desenvolvimento da política anticomunista que caracterizou aquele início da Guerra Fria. Foi um dos primeiros comandantes militares a utilizar as *black ops* como instrumento para os interesses norte-americanos. Contraditoriamente, foi um dos primeiros e mais verbais críticos daquilo que ele mesmo chamaria Complexo Militar-Industrial, que trataremos mais a fundo neste capítulo.

sua vez, permite a manutenção do sistema de dominação da Oceânia, Eurásia e Lestásia.

Mas a grande diferença entre os paralelos históricos que encontramos e o sistema de dominação descrito no romance é a natureza do estado de guerra perene. A questão primordial é que o jugo dos povos do eixo TBDHK não é essencial para a economia daquelas potências: “but if they did not exist, the structure of the world society, and the process by which it maintains itself, would not be essentially different” (ORWELL, 1977, p. 48). A riqueza gerada por essa força de trabalho é completamente utilizada na subsistência da própria guerra. Segundo Goldstein, o objetivo último da Oceânia e outros é “to use up the products of the machine without raising the general standard of living” (ORWELL, 1977, p. 49). Essa lógica perversa está diretamente ligada à questão crucial da natureza do regime, de acordo com O’Brien: a manutenção do poder nas mãos do Partido, o *status quo* imutável, o apagamento da história, dos povos e indivíduos. Goldstein também afirma, afinal, que o superávit na produção geraria conforto material para a população, e isso levaria necessariamente a um despertar dela, o que acarretaria no fim da hierarquia e da sociedade de classes de 1984. Ao manter uma produção industrial constante que gere riqueza para o partido e a classe dominante (*Inner Party*), é preciso manter também o complexo industrial militar. A solução para essa aparente contradição – isto é, o que fazer com o excedente de produção – é encaminhar esses recursos para a economia de guerra – ou seja, em última instância, os destruindo.

Mesmo a “classe média” da Oceânia, o *Outer Party* a que pertence o protagonista Winston, padece de condições materiais desfavoráveis. Ainda segundo o livro de Goldstein, “it is a deliberate policy to keep even the favoured groups somewhere near the brink of hardship, because a general state of scarcity increases the importance of small privileges and thus magnifies the distinctions between one group and another” (ORWELL, 1977, p.202). Isso explica a multiplicidade de cenas de carestia que povoam o romance. Logo nas primeiras páginas, vemos o estado de decrepitude do prédio onde mora Winston: o elevador está sempre quebrado, ele precisa subir múltiplos lances de escada para chegar ao apartamento, a água tépida da banheira, o gim de gosto oleoso da marca genérica Vitória, o encanamento entupido da pia da Sra. Parsons e o cheiro de repolho que impregna os ambientes. Os membros do *Outer Party*, em condições materiais, não

se diferenciam tanto dos proletas. Entre essas duas classes, percebemos que as diferenças se dão mais pela ideologia (senso de pertencimento ao partido, desdém pelos produtos culturais dos proletas, vistos como menores, superioridade hierárquica, acesso às instalações e equipamentos do Partido, etc). Enquanto isso, o único membro do *Inner Party* que 1984 revela ao leitor vive como um mandarim, em um apartamento funcional digno dos de Brasília, com acesso a vinho, doces e criados para lhe servir. Ainda assim, Goldstein sublinha que:

By the standards of the early twentieth century, even a member of the Inner Party lives an austere, laborious kind of live. Nevertheless, the few luxuries that he does enjoy – his large well-appointed flat, the better texture of his clothes, the better quality of his food and drink and tobacco, his two or three servants, his private motorcar or helicopter – set him in a different world from a member of the Outer Party (ORWELL, 1977, p. 202).

Em um mundo onde não há estímulos para melhorar os bens de consumo ou serviços voltados à população, os recursos materiais são dirigidos quase que em sua totalidade para o complexo industrial militar. Dessa maneira, a inovação tecnológica se reduz ao aparato de vigilância às armas. Goldstein cita algumas invenções bélicas que possuem formas análogas na contemporaneidade, como os “self propelled projectiles” e também “the almost unsinkable floating fortresses”, que nos remetem a invenções da modernidade (os drones, aeronaves menores controladas à distância) e da época em que viveu Orwell (os navios porta-aviões que singravam os mares do pacífico durante a Segunda Guerra Mundial). Um outro exemplo paradigmático são as *telescreen*: dispositivos que observam e escutam, servindo como aparato de inteligência e vigilância, ao passo que também geram áudio e vídeo, funcionando como instrumento de propaganda e controle da ordem. Ainda na questão do estado perene de guerra e a escassez resultante, podemos encontrar outro paralelo histórico entre Emmanuel Goldstein e Leon Trótski, neste trecho da conclusão do clássico de 1918, *A Revolução de Outubro*:

A enorme indústria de guerra, que se apoiava sobre uma base econômica insuficientemente preparada, devorava as forças vivas do povo. A desmobilização dessa indústria criava as maiores dificuldades. Fenômenos de anarquia econômica e política estendiam-se por todo o território do país (TRÓTSKI, 2017, p. 131).

As palavras de Trótski nessas suas memórias de 1918 (quando a Revolução Russa tinha apenas oito meses) ilustra, de maneira semelhante à análise de Goldstein, a pauperização do proletariado russo, exaurido pelo direcionamento econômico voltado à economia de guerra, no período da Primeira Guerra Mundial. O livro foi escrito por Trótski durante as negociações de paz com a Alemanha (dezembro de 1917 a fevereiro de 1918), que resultaram no tratado de Brest-Litovsk e no fim do conflito da Rússia com os Impérios Centrais. Notemos a semelhança do trecho acima com a afirmação de Goldstein em *The Theory*, onde:

The primary aim of warfare (in accordance with the principles of doublethink, this aim is simultaneously recognized and not recognized by the directing brains of the Inner Party) is to use up the products of the machine without raising the general standard of living. (ORWELL, 1977, p. 41).

Percebamos também as dessemelhanças: enquanto que os governantes russos direcionavam a economia para a guerra com vistas a ganhá-la e, conseqüentemente, atingir seus objetivos geopolíticos, o efeito de esfomear as massas era algo colateral, e não proposital, como ocorre em *1984*. Para a Oceânia e as outras superpotências, manter as populações em estado de penúria material é um dos objetivos principais. Da mesma maneira, a anarquia econômica e política descrita por Trótski não seria possível no romance, tendo em vista a aniquilação do potencial revolucionário das massas, nessa distopia perfeita que é *1984*. É interessante notarmos também que há um sinal, que falaremos mais adiante, da semelhança entre a escrita não-ficcional de Orwell e a voz narrativa de Goldstein. Percebamos que o período acima descrito é iniciado pela frase “the primary aim of warfare” que é logo entrecortada por um longo tangenciamento entre parênteses. O argumento só é retomado duas linhas de texto depois, em “is to use up the products”, o que dificulta de certa maneira a sua apreensão. Esse é um recurso estilístico utilizado largamente por Orwell em seus ensaios e livros jornalísticos.

Essa guerra perene é, em última instância, desnecessária. Ela é pelo propósito único de ser, como um uroboros, uma serpente que gira em torno de si mesma, alimentando-se de si. Caso fôssemos interpretar *1984* sob uma ótica puramente formal, calcada nos valores tradicionalmente atribuídos à forma romanesca (lógica interna do enredo,

agência dos personagens, complexidade psicológica, motivações) seríamos obrigados a encarar a natureza da guerra entre Oceânia, Lestásia e Eurásia como ilógica, um “buraco” no enredo. É possível que de fato seja. Mas podemos interpretar também essa autodestruição perene dos povos, economias e países como um elemento que ressalta o tom essencial de *1984*: o terror, a absoluta inescapabilidade do vazio. A espiral até a aniquilação – tanto física quanto mental – da trajetória de Winston e de outros personagens coadjuvantes da trama encontra-se em um movimento paralelo à perenidade da guerra. Esse é um dos objetivos de Orwell ao escrever a distopia perfeita: conjurar um mundo em que o *bildungsroman* às avessas que é o “despertar” de Winston para a possibilidade de rebeldia, de agência e de felicidade seja absolutamente impossível – pois a individualidade desaparece em meio às bombas que explodem aleatoriamente nas ruas de Londres; na aniquilação da língua através do *newspeak*; na escravidão dos trabalhadores escravos cujo destino é engraxar as partes da máquina da guerra.

Nenhuma das potências consegue subjugar, de maneira final, a outra. Por mais que a guerra limitada perene consiga, pontualmente, atingir os objetivos de cada estado beligerante, um país não tem a capacidade de conquistar o outro e vice-versa. O que explica isso? O mundo de *1984* possui uma versão orwelliana da estratégia da *détente* (ou dissuasão) que surge no começo da Guerra Fria quando a União Soviética e outros estados retiram dos EUA o monopólio do poder nuclear. A maior diferença, então, entre o nosso planeta e a realidade ficcional de *1984* é que naquele mundo muito mais bombas foram lançadas, enquanto que (felizmente) nós apenas somos testemunhas de Hiroshima e Nagasaki. Dentro da cronologia ficcional do romance, essas ogivas nucleares foram detonadas principalmente na Rússia, Europa Ocidental e na América do Norte, sobretudo nos anos 1950. É o período do qual Winston se recorda, em flashes distribuídos pelo romance, de sua mãe, irmãos e dos traumas associados à fome e outros males da guerra. E foi sob o lastro de destruição provocado por essa guerra nuclear que surgiu o Partido da Oceânia e sua ideologia INGSOC, do Coletivismo Oligárquico. Dessa maneira, podemos argumentar que, enquanto a *détente* do mundo real é motivada por cálculos, projeções e expectativas, a dissuasão que ocorre em *1984* é fruto de uma experiência histórica: “thereafter, although no formal agreement was ever made or hinted at, no more bombs were dropped” (ORWELL, 1977, p. 195).

Autoria e natureza do “livro dentro do livro”

“O livro”, dentro da organização narrativa de *1984*, não é imprescindível. Se o excluíssemos da narrativa, ou caso Orwell tivesse escolhido não nos mostrar o seu conteúdo através de Winston, ou até mesmo se o escritor colocasse uma elipse entre o momento que Winston começa a lê-lo até quando é interrompido – enfim, caso as quarenta páginas de “o livro” a que temos acesso em *1984* tivessem sido deletadas do manuscrito final, isso não impactaria a estrutura da narrativa do romance. Winston seria preso do mesmo jeito, levado ao Ministério do Amor e torturado. Desde as primeiras páginas de *1984*, Winston está fadado a esse destino, pois comete *thoughtcrime*. Quando pinga a sua caneta pela primeira vez nas páginas em branco do diário, ele está condenado. Quando encontra Julia no bairro dos proletas, sua sentença já está escrita. Todos esses exemplos, além de outros menores que ocorrem durante o romance, são suficientes para incriminar o protagonista e permitem que os eventos da Parte III ocorram. Qual é, então, a função do “livro-dentro-do-livro” em *1984*? Nossa hipótese é a de que Orwell buscou dirigir-se diretamente ao leitor de *1984*, de maneira semelhante aos ensaios de não-ficção que escreveu durante toda a sua carreira de escritor-jornalista, sob a fachada de um romance. Ou seja, *The Theory and Practice of Oligarchical Collectivism* é uma exegese do pensamento político de George Orwell, colocado através de um emolduramento ficcional. Destiladas em quarenta e poucas páginas, que tomam o miolo de um best-seller, estão as ideias de um democrata socialista. Ainda que emulando certos recursos estilísticos da prosa de Leon Trótski (uso de metáforas científicas, análise de conjuntura histórica, método dialético, foco nas questões geopolíticas e na luta de classes, entre outros), predomina uma linguagem orwelliana típica de ensaios como *Politics and the English Language* (1946), e de livros-reportagem como *The Road to Wigan Pier* (1937) e *Homage to Catalonia* (1938).

Quem é Goldstein?

Dessa maneira, surge uma outra pergunta: quem é, então, Emmanuel Goldstein? Podemos colocar três hipóteses para a autoria do “livro”. Na hipótese A, Goldstein de fato existiu de maneira intradiegetica,

como um dos fundadores do Partido da Oceânia, contribuindo com a ideologia INGSOC e eventualmente brigando com os colegas, exilando-se e criando a *Brotherhood*, que recrutaria rebeldes com o objetivo de derrubar o sistema de dominação da Oceânia. Assim, é possível assumir que: o “livro” é real; foi plantado por O’Brien para incriminar Winston; a análise de Goldstein é de autoria própria e, muito provavelmente, verdadeira. O que pode ser inferido, então, é que o paralelo histórico Goldstein = Trótski é completamente verificável, ou seja, Goldstein é Trótski, e toda a trajetória do personagem foi inspirada no revolucionário russo Lev Davidovich Bronstein. Daí, continuamos a inferir que Stalin é Big Brother, a Oceânia é a União Soviética, etc. O problema principal dessa hipótese (muito difundida pelos comentaristas de Orwell) é a de que *1984* teria de ser, afinal, um *roman à clef*. Ou seja, o romance inteiro descreveria situações reais através de um verniz ficcional, mudando nomes lá e cá, invertendo situações cá e lá. Essa perspectiva constitui um erro metodológico da análise da obra: a de que o autor e a obra são entes indistintos, de que sua biografia contamina a obra de tal forma que é impossível fazer ficção. Desse erro de análise, surgem grandes absurdos da crítica literária de *1984*. Desde a ideia de que Orwell é misógino e machista pois Winston assim agia com Julia; de que Orwell tinha como agenda a destruição da União Soviética e arruinar a imagem do socialismo, isto é, *1984* é propaganda do capitalismo, da CIA, do MI6, etc; entre outras hipóteses e falácias que podemos ouvir por aí. Dessa maneira, não podemos considerar a hipótese A, de *1984* enquanto *roman à clef*, como verdadeira. Ela deriva da ideia de que Orwell era um propagandista e sua obra panfletária. O seu pensamento político se contrapõe a essa visão. Temos a hipótese B: o “livro pirata”. Ela pressupõe que *The Theory* é uma falsificação e que Goldstein, enquanto personagem intradieético, nunca existiu. Dessa maneira, ambos são criações do Partido, que usa Goldstein como o nêmesis maior do estado, direcionando as emoções das massas para um inimigo inexistente. Necessariamente, a *Brotherhood* não existe e O’Brien possivelmente forjou a prova e a plantou para incriminar Winston. Assim, a análise de Goldstein pode ser falsa ou verdadeira. Caso seja verdadeira, isso adiciona um elemento ainda maior de cinismo por parte de O’Brien, que estaria revelando os segredos de estado para Winston, o que cria uma camada extra de tortura psicológica no protagonista.

Em nosso trabalho, a última hipótese é a que nos interessa. A hipótese C compreende o “livro” enquanto exegese do pensamento político orwelliano, para além dos elementos intradiegticos do romance. Rejeitamos a leitura banal de *1984* enquanto *roman à clef*, ou seja, um mero emolduramento ficcional construído para que Orwell criticasse a União Soviética. É uma perspectiva ao qual se agarram comentaristas que estão em pontos distantes do espectro político. Seguidores tanto da direita neoliberal quanto da esquerda neoestalinista se enfeitam de argumentação falaciosa e tautológica para usar Orwell como uma maneira de avançar suas agendas ideológicas no centro do debate cultural e político. Rejeitamos também a leitura essencialmente formalista de *1984*, pois deixa de lado os paralelismos históricos e o elemento político subjacente à obra.

Referências

- DUARTE, Érico E. Saber sobre a guerra: a teoria de Carl von Clausewitz. In: LUCENA SILVA, Antonio H.; TEIXEIRA JÚNIOR, Augusto W. M. *Introdução aos estudos estratégicos*. Curitiba: Editora Intersaberes, 2020, p. 25-49.
- LYNSKEY, Doria. *The ministry of truth: a biography of Orwell's 1984*. London: Picador, 2019.
- ORWELL, George. *1984*. New York: Signet Classics, 1977.
- TROTSKY, Leon. *A Revolução de Outubro*. São Paulo: Boitempo, 2017.

O Real e a falha ideológica da utopia em *The Day Before the Revolution*, de Ursula Le Guin

Lucas Victor de Oliveira Araújo (UFRN)¹

Introdução

A discussão acerca da natureza ideológica da linguagem e suas repercussões na literatura é antiga e extensa. Entender a literatura como parte da agitada discussão ideológica da vida social implica estender os estudos existentes nessa vida social aos estudos literários. A obra literária enquanto obra de arte expressa, representa e propõe ideias já presentes e debatidas em outras esferas da vida humana. Mas ainda que seja uma característica inerente a essa forma de arte, há alguns gêneros literários que tocam mais diretamente e com maior frequência a questão da ideologia. Gêneros como a ficção científica, a ficção especulativa, a utopia e a distopia acabam até mesmo sendo utilizados como exemplos dos discursos que representam. Tal perspectiva, muitas vezes limitada e limitante no que diz respeito a um suposto objetivo da obra, pode ser considerada equivocada por aqueles que a veem como um todo acabado socialmente, separado dos discursos que a permeiam; outros veem a obra literária como parte integral da corrente de debates da qual, neste caso, faz parte. Para todos os efeitos, o objeto literário interage, mais ou menos ativamente, com a paisagem ideológica na qual se encontra inserida, sendo uma parte importante na compreensão de ideias por vezes nunca vistas na História humana.

Na ficção, os gêneros de utopia e distopia, em especial, tendem a discutir mais aberta e claramente as questões envolvendo diversas ideologias. Não é raro encontrar discussões das ciências políticas sendo representadas nas figuras de personagens, nações ou mundos inteiros por exemplo. As distopias tendem a usar conceitos da atualidade, ideias sutis, muitas vezes já vigentes no mundo real, levando-os às suas máximas lógicas. Uso amplo de tecnologia, por exemplo, é muitas vezes representado nas ficções distópicas como tecnocracias

1. Aluno bolsista CAPES de mestrado em Literatura Comparada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

opressoras, ideia bastante comum e que já transcende as fronteiras da narrativa literária e chega ao cinema com certa frequência. De fato, há uma prevalência das ideias distópicas nas narrativas modernas conforme os sistemas sociais e econômicos se aproximam cada vez mais de seus limites, e o que antes era “previsto” por distopias acaba por se tornar parte do cotidiano. Neste cenário aterrador, a ideia da utopia chega a ser vista como risível, sinônima ao impossível. Ainda assim, autores como a estadunidense Ursula K. Le Guin trabalharam o gênero com maestria, casando-o com ficção especulativa e ficção científica. Um expoente de seu trabalho é o conto *The day before the revolution*, pertencente à coletânea *The wind's twelve quarters* (1987), que conta a história da outrora revolucionária Laia Odo Aiseo se comparando com um mundo que já não precisa mais de sua figura para além da idealizadora da grande revolução odoniana (anarquista). Já idosa e após sofrer um derrame, Laia reflete sobre a sua posição nessa transição para o mundo com o qual sempre sonhou, mas no qual não consegue se ver. Ela relembra as antigas lutas e enfrenta os desafios de ser uma mulher simultaneamente fragilizada pela idade e pela doença e um símbolo de força inabalável para as gerações futuras. O conto foi escrito logo após o romance de ficção científica *Os despossuídos* (2017; publicado em 1974 com o título original *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*), o qual explora as possibilidades do gênero ao tratar de um planeta que passou pela revolução anarquista de Odo há anos e tem de lidar com os revolucionários morando na lua ao lado enquanto um físico dessa lua anárquica tenta entrar em contato científico com seus colegas planetários. O cenário de ficção científica provê terreno fértil para experimentos mentais, éticos e sociais e dá espaço para discussão de propostas que quando debatidas à luz da realidade cotidiana soam impossíveis.

Com uma narrativa tão intrinsecamente conectada a conceitos de teoria política e filosofia, o texto convida à análise através dessas perspectivas. Este artigo trata do conto *The day before the Revolution* enquanto demonstração de uma proposta de cunho filosófico e político, analisando-o segundo as categorias filosóficas da Ética, da ideologia e do Real conforme nos aprofundamos na construção da protagonista do conto, marcando no enredo onde tais categorias são explanadas.

Ursula K. Le Guin e a utopia anárquica

A obra de Le Guin é referência em ficção científica, fantasia e ficção especulativa. Seu trabalho com o que chamava de psicomitós, focando nas implicações psicológicas das premissas de cada gênero lhe rendeu diversas premiações. Leitora ávida de filosofia, ciências políticas e crítica literária, Le Guin representava tais discursos em suas obras frequentemente. É importante frisar o contexto histórico no qual o texto foi escrito. Todos os três textos fundamentais para a análise (o romance *Os despossuídos* e os contos *The ones who walk away from Omelas* e *The day before the revolution*, ambos da coletânea *The wind's twelve quarters*, de 1987) foram escritos durante o período pós segunda guerra mundial conhecido como Guerra Fria.

Em *Os despossuídos*, odonianismo é a forma de organização social dos revolucionários do romance e representa a forma de anarquia na qual a própria Le Guin acreditava. O movimento leva o nome da personagem Laia Odo cuja liderança leva à revolução na qual o enredo é baseado. Ainda que fosse a forma de organização ideal para a autora, no prefácio a *The day before the Revolution*, Le Guin faz uma crítica a como o termo “anarquia”, na modernidade, abrangia formas que divergiam da sua percepção do que uma organização social anárquica devesse ser:

Odonianismo é anarquismo. Não a coisa de bomba-no-bolso, que é terrorismo, seja qual for o nome com que tenta se dignificar; não o darwinismo social econômico ‘libertário’ da extrema direita; mas anarquismo, como prefigurado nos primeiros pensamentos Taoístas e exposto por Shelley, Kropotkin, Goldman e Goodman. O alvo principal do anarquismo é o Estado autoritário (capitalista ou socialista); seu principal tema prático-moral é cooperação (solidariedade, ajuda mútua). É a mais idealista, e para mim a mais interessante, de todas as teorias políticas. (LE GUIN, 1987, p. 285, tradução minha)²

2. Trecho original em inglês: “*Odonianism is anarchism. Not the bomb-in-the-pocket stuff, which is terrorism, whatever name it tries to dignify itself with; not the social-Darwinist economic “libertarianism” of the far right; but anarchism, as prefigured in early Taoist thought, and expounded by Shelley and Kropotkin, Goldman and Goodman. Anarchism’s principal target is the authoritarian State (capitalist or socialist); its principal moral-practical theme is cooperation (solidarity, mutual aid). It is the most idealistic, and to me the most interesting, of all political theories.*”

Em suma, Odo é uma personagem que apresentou uma proposta de organização social ideal (anarquismo) e a viu ser instaurada em seu tempo de vida através da sua grande revolução. A proposta odonianista e a teoria política do anarquismo revolucionário como um todo ao longo da história são vistos como uma proposta de cunho utópico, ou seja, que busca apresentar soluções para a felicidade plena de todos. Para Le Guin, utopia é anarquia. Para melhor compreender como isso se dá na obra, primeiro devemos investigar sua conexão com um outro conto que a antecede na mesma coletânea e que talvez seja o mais famoso de todos os contos da autora: *The ones who walk away from Omelas*.

Trata-se de uma narrativa de ficção especulativa, um experimento mental no qual o narrador guia o leitor pela paisagem da cidade de Omelas e suas maravilhas. Após questionar se esse leitor consegue acreditar na perfeição da vida do omelianos, o narrador traz uma outra figura à tona. Para que todos vivam felizes naquela cidade, com todas as suas necessidades atendidas e sem nunca se preocupar, uma única criança tem uma existência deplorável em um porão escuro, sendo espancada, malnutrida e sem jamais receber qualquer forma de afeto. Todos os habitantes de Omelas têm conhecimento da existência da criança. Contudo, alguns dos habitantes, mais cedo ou mais tarde, abandonam a cidade, deixando para trás a oferta de felicidade plena e seguindo em direção ao desconhecido. São aqueles que abandonam Omelas que dão nome ao conto. A narrativa explora uma versão de utopia utilitarista, onde a felicidade da maioria é colocada acima do sofrimento de uma minoria. Le Guin convida o leitor a questionar essa perspectiva, focando seu conto naqueles que rejeitam essa noção utilitarista e a ideia de que ela possa de fato ser uma utopia. Já através do odonianismo é possível entender a utopia anárquica proposta por Le Guin. No prefácio a Omelas, a autora explica como a ideia lhe veio à mente após a leitura do artigo “The moral philosopher and the moral life” (1891) do filósofo americano William James (1842-1910) no qual este trata da questão da moral e da filosofia ética. A autora cita o trecho específico do texto de James que lhe serviu de inspiração à cidade de Omelas:

se a hipótese nos fosse oferecida de um mundo onde as utopias de Messrs. Fourier e Bellamy e Morris fossem superadas e milhões mantidos permanentemente felizes sob a simples condição de que

uma certa alma perdida na longínqua fronteira das coisas levasse uma vida de tormento solitário, o que nos faz sentir imediatamente, ainda que um impulso surja dentro de nós para agarrar a felicidade oferecida, o quão horrendo seria gozá-la quando deliberadamente aceita enquanto fruto de tal barganha?³ (JAMES, 1891 *apud* LE GUIN, 1987, p. 275, tradução minha)

Le Guin traz a pergunta de James ao cenário paradisíaco de Omelas, mas não a responde. Ao menos não diretamente. O que seria essa força que nos compele a rejeitar tal barganha? Para James é a Ética moral verdadeira que em Le Guin toma a forma daquele que abandona a cidade em direção ao desconhecido. A qualidade da Ética está implícita nos indivíduos titulares do conto. Aqueles que abandonam Omelas são os filósofos éticos de James. Não à toa, a autora finaliza o prefácio de *The day before the Revolution* dizendo “esta história é sobre um daqueles que abandonaram Omelas”⁴ (LE GUIN, 1987, p. 285, tradução minha). Omelas nasce da ideia de que mesmo uma felicidade que ultrapasse as das utopias clássicas não possui valor frente ao preço que o utilitarismo lhe impõe. Odo é uma personagem que rejeitou a falácia utilitarista e o odonianismo (anarquismo) foi o que ela encontrou ao abandonar sua própria versão de Omelas, um planeta dividido pela luta de classes onde os trabalhadores eram a criança no porão enquanto a elite gozava da felicidade plena. A confirmação da utopia, desta forma, viria de sua validade ética. Quando vista pelas lentes de James, a Ética e a utopia leguiniana se mostram bastante semelhantes. Para o filósofo, a ética jamais poderia ser confinada à definição de si própria, devendo ser sempre aberta ao questionamento e à reinvenção quando necessário:

O propósito principal deste artigo é mostrar que não há possibilidade de uma filosofia ética dogmaticamente feita de antemão. [...] Em

3. Trecho original em inglês: “*if the hypothesis were offered us of a world in which Messrs. Fourier’s and Bellamy’s and Morris’s utopias should all be outdone, and millions kept permanently happy on the simple condition that a certain lost soul on the far-off edge of things should lead a life of lonely torment, what make us immediately feel, even though an impulse arose within us to clutch at the happiness so offered, how hideous a thing would be its enjoyment when deliberately accepted as the fruit of such a bargain?*”
4. Trecho original em inglês: “*This story is about one of the ones who walk away from Omelas.*”

outras palavras, não pode haver uma Verdade final na Ética assim como na Física, até que o último homem tenha suas experiências e dito suas palavras (JAMES, 1891, p. 330, tradução minha).

O filósofo que propõe uma Ética final se coloca na mesma posição daquele que propõe um projeto de utopia. Ao determinar, da perspectiva de apenas um indivíduo, que em si mesmo é inacabado, o que é Bom e colocá-lo enquanto objetivo de toda a organização social, o filósofo acorrenta a ética às limitações de sua própria perspectiva social, histórica e ideológica. Para James, o filósofo que tenta tal definição deixa sua posição de investigador justo e acaba por se tornar um defensor de um elemento limitante (JAMES, 1891), especulando um final para a Ética como um todo, uma “linha chegada” para a moral humana. O filósofo ético, assim, deve perceber a Ética como um campo permanentemente inacabado, cuja base deve ser o questionamento constante de suas premissas e a eventual quebra de regras enrijecidas. Como diz James (1891, p. 349, tradução minha), “a mais elevada vida ética, quão poucos sejam aqueles chamados a suportar seus fardos, consiste a todo o tempo na quebra de regras as quais tenham se tornado estreitas demais para o caso atual”. Sendo assim, ao transpor essa lógica ao campo da utopia, a proposta utópica deve, para ser considerada ética, manter-se em constante questionamento.

Real, Ideologia e Ética na construção da utopia

Uma forma de investigar mais profundamente a natureza dessas limitações individuais é pela perspectiva do filósofo esloveno Slavoj Žižek, que entende a origem desses fatores limitantes como sendo de ordem ideológica. O tópico da ideologia vem sendo discutido por diversos pensadores. O próprio termo possui uma grande variedade de definições que vão desde os escopos mais amplos, vendo-a como todo o conjunto de ideias sobre uma área de conhecimento, até o mais estrito, tratando-a como uma forma específica de controle e dominação. Terry Eagleton faz um apanhado dos conceitos de ideologia ao longo do século XX em seu *Ideologia: uma introdução*, de onde podemos apreender algumas conceituações do termo, sendo o mais amplo deles o mais próximo do que gostaríamos de propor, nas palavras do autor “podemos nos referir a [ideologia] como o processo material

geral de produção de ideias, crenças e valores na vida social” (2019, p. 45); nessa perspectiva, a ideologia se apresenta com um grau de neutralidade, mais relacionada ao acúmulo de ideias sobre um tópico do que uma ideia específica. Assim, encontra-se deslocada do indivíduo, sendo acessível a ele, mas não definida. O indivíduo valoriza a ideologia na vida social.

Por estar tão intrinsecamente ligado à experiência do indivíduo, o termo é frequentemente utilizado em contextos menos amplos como a definição anterior, mas como um conjunto de ideias que aliena, limita e controla um indivíduo, geralmente o “outro”. As posições do “outro”, o não eu, são tratadas como ideologia enquanto se preza, normalmente, o pensamento dito “ideologicamente livre”, frequentemente associado à lógica, racionalidade e neutralidade científica. O que, por si só, é também um posicionamento ideológico. Essa perspectiva tende a associar tal posicionamento às tensões provindas de sistemas opressores, a ideologia como ferramenta de controle. Essa forma de entendê-la como uma espécie de “falsa consciência” é analisada por Eagleton, que considera:

Falsa consciência pode significar não que um conjunto de ideias seja realmente inverídico, mas que essas ideias são funcionais para a manutenção de um poder opressivo, e que aqueles que as defendem ignoram esse fato. De modo semelhante, uma crença pode não ser falsa em si mesma, mas talvez se origine de algum motivo ulterior que a desabone, do qual não se dão conta aqueles que a professam. (EAGLETON, 2019, p. 41).

Žižek (1996) explica como a percepção daquilo que experienciamos enquanto realidade é orientada pela formação ideológica de cada indivíduo de maneira que a limita aos preceitos e premissas de tais ideologias:

Para começar, temos a ideologia ‘em-si’: a noção imanente da ideologia como doutrina, conjunto de ideias, crenças, conceitos e assim por diante, destinada a nos convencer de sua ‘veracidade’, mas, na verdade, servindo a algum inconfesso interesse particular do poder. (ŽIŽEK, 1996, p. 15)

A impossibilidade de neutralidade ideológica é onde está a impossibilidade da utopia como imaginada no século XIX. Os projetos utópicos fechados, formulaicos, falhavam justamente onde seus

idealizadores deixavam suas ideologias se manifestarem. *Utopia* (2014), de Thomas More, por exemplo, via a escravidão e a submissão feminina como normais e esperadas de uma sociedade perfeita, perspectiva inconcebível no século XXI. Žižek (1996) elabora também sobre a função da ideologia na perspectiva do que é cabível no reino do possível no que diz respeito ao futuro da humanidade:

Parece mais fácil imaginar o “fim do mundo” que uma mudança muito mais modesta no modo de produção, como se o capitalismo liberal fosse o “real” que de algum modo sobreviverá, mesmo na eventualidade de uma catástrofe ecológica global... Assim, pode-se afirmar categoricamente a existência da ideologia *qua* matriz geradora que regula a relação entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, bem como as mudanças nessa relação. (ŽIŽEK, 1996, p. 7)

O que explicaria, por exemplo, utopia ter se tornado sinônimo de impossibilidade enquanto as ideias distópicas se enraizaram no conceito contemporâneo de futuro e as narrativas distópicas sendo extremamente populares nas mais diversas mídias enquanto a utopia enquanto gênero parece ter sido esquecida no séc. XIX. Mas há motivos para a atual resistência a propostas utópicas, como o próprio filósofo explica:

o que caracteriza a utopia não é uma crença na bondade essencial da natureza humana, mas em vez disso, a crença em algum mecanismo global o qual, aplicado à sociedade como um todo, vai automaticamente trazer o estado de equilíbrio de progresso e felicidade que se deseja (ŽIŽEK, 2000).

E a descrença em tais mecanismos globais advém dos projetos políticos do séc. XX que falharam justamente em sua execução, como a utopia comunista sequestrada por Stalin e a utopia nazista da “Alemanha acima de tudo”, ambas utilizadas para justificar o terror de seus totalitarismos. Trazer a utopia ao reino do Real, ou seja, daquilo que existe para além das nossas visões ideologicamente limitadas, da coisa em si, é questionar as bases que enquadram essa visão. O Real é percebido como apenas imaginável através das lentes do sofrimento, da violência, ou como coloca o filósofo esloveno, “o momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade” (ŽIŽEK, 2015). Para aquele ciente das cortinas ideológicas

que pairam a sua frente, o Real soa objetivamente melhor quando comparado à enganação a que está sujeito. Assim, “fantasias” como as ideias utópicas são relegadas ao esquecimento, afinal “a utopia como gênero literário inspira uma forma de cumplicidade ou de conivência do leitor bem-disposto. O leitor é inclinado a acolher a utopia como uma hipótese plausível” (RICOEUR, 2017, p. 316). Enquanto isso, ideias tidas como “realistas”, como as ideias distópicas, são exploradas à beira da obsessão.

A ideia de um “custo” para a execução do projeto utópico não escapa a James. Quando analisa a metafísica da Ética, o filósofo americano pontua que o conjunto das coisas possíveis nesse mundo é vastamente inferior ao conjunto das demandas existentes, havendo sempre um distanciamento entre o ideal e o real que só pode ser ultrapassado quando uma parte do ideal é deixada para trás (JAMES, 1891) de forma que o que é executável eticamente se encontra limitado pelo que é considerado real.

Para construir uma proposta utópica crível, dotada das características que lhe conferem a propriedade de real, o futuro utópico não deve ser uma realidade estabelecida nem uma promessa distante que justifique a violência presente (ŽIŽEK, 2005). A utopia é, antes de tudo uma ferramenta ideológica poderosa. A ideologia, por sua vez, é a falha fundamental de toda utopia. Contudo, tal falha não precisa necessariamente indicar uma derrota moral.

Le Guin constrói sua utopista, Odo, de modo que a falha ideológica faça parte da idealização do projeto. Desta forma, a proposta leguiniana de utopia, na forma do odonianismo, diferencia-se das propostas anteriores no momento em que Odo se mantém em questionamento constante, como podemos ver em diversas ocasiões do texto. Em uma delas, Odo está observando os jovens andando nus pela habitação que compartilhavam sobre o que a idosa comenta, “os Jovens andavam pelos salões da Casa em atraente imodéstia, mas ela estava muito velha para isso. [...] Além do mais, eles cresceram no princípio da liberdade de vestimenta e sexo e todo o resto, e ela não. Tudo que ela fez foi inventá-lo. Não é o mesmo”⁵ (LE GUIN, 1987, p.

5. Trecho original em inglês: “*The Young people went about the halls of the House in becoming immodesty, but she was too old for that. [...] Besides, they had grown up in the principle of freedom of dress and sex and all the rest, and she hadn't. All she had done was invent it. It's not the same.*”

288-289, tradução minha). Odo tinha plena consciência de seu papel enquanto idealizadora, uma filósofa ética, e dos questionamentos e afastamento necessários para a execução do seu sonho. Afastamento esse tanto metafórico quanto temporal, já que o projeto é objetivado para além de seu tempo de vida. Seu sonho, para se tornar uma utopia de fato, deve ser falho para Laia Odo enquanto indivíduo. O texto traz ainda que “favoritismo, elitismo, culto ao líder, eles se arastam de volta e surgem em todo lugar. Mas ela nunca esperou vê-los erradicados em seu tempo de vida, em uma geração; só o Tempo faz as grandes mudanças”⁶ (LE GUIN, 1987, p. 290, tradução minha), mostrando o custo do ideal para que se torne real, no caso o tempo. Para que o projeto se torne realmente possível e executável, tempo é de extrema importância, o suficiente para que se faça as grandes mudanças geracionais que, como vemos no enredo, acabam por excluir a sua idealizadora dos benefícios plenos do projeto já executado. Ainda assim, ao ver uma das jovens da primeira geração após a revolução, Odo reflete,

Amai cresceu em casas Odonianas, nascida da Revolução, uma verdadeira filha da anarquia. E uma criança tão quieta e livre e bela, o suficiente para te fazer chorar quando pensa: é para isso que nós trabalhamos, é isso que nós queremos dizer, é isso, aqui está ela, viva, o bondoso, amável futuro.⁷ (LE GUIN, 1987, p. 293, tradução minha)

É na figura de Amai que Odo vê a revolução, não em si mesma. Amai enquanto símbolo das gerações que estariam por vir, como a confirmação da validade moral da promessa feita pela sua revolução. Le Guin evita a falácia messiânica deixando claro que Odo jamais perdeu de vista sua condição de humana ideologicamente limitada pelos sistemas opressores no qual foi socializada e a impossibilidade de ser uma odoniana perfeita, “como falar do Asieo como ‘meu marido’. Eles estremeciam. A palavra que ela deveria usar como uma boa odoniana, é claro, era ‘parceiro’. Mas por que diabos ela tinha que

6. Trecho original em inglês: “*Favoritism, elitism, leader-worship, they crept back and cropped out everywhere. But she had never hoped to see them eradicated in her lifetime, in one generation; only Time works the great changes.*”
7. Trecho original em inglês: “*Amai had grown up in Odonian Houses, born to the Revolution, a true daughter of anarchy. And so quiet and free and beautiful a child, enough to make you cry when you thought: this is what we worked for, this is what e meant, this is it, here she is, alive, the kindly, lovely future.*”

ser uma boa odoniana?”⁸ (LE GUIN, 1987, p. 289, tradução minha). Era uma mulher idosa que, naquele ponto, havia iniciado uma revolução mundial. Odo não nutria ilusões sobre si mesma e separava a ideia do real, o objetivo do que é deixado para trás para alcançá-lo. A mulher propensa à doença, vaidade, velhice e a utopista, ciente dessa mulher, mas não se deixando limitar por seus desejos e vergonhas. Ela as enfrenta criticamente como quando sente a luxúria por um homem mais jovem, “dane-se a decência porque o homem que ela amava, e para quem sua idade não importaria— porque ele estava morto, ela deve fingir que não tinha sexo? Deve suprimir a verdade, como um maldito autoritário puritano?”⁹ (LE GUIN, 1987, p. 294, tradução minha). E quando lhe ofereciam qualquer forma de admiração que via como descabida, ela não poupava palavras, “eles estavam deslumbrados, em adoração. Ela rosnavia para eles: Pensem seus próprios pensamentos! —Isso não é anarquismo, é mero obscurantismo. —Vocês não acham que liberdade e disciplina são incompatíveis, acham?”¹⁰ (LE GUIN, 1987, p. 297, tradução minha). Tal consciência, essencial para seu empreendimento político se estendia a todos os aspectos da sua vida. Performando o que James definiu como a vida moral, que segue a Ética em sua incompletude.

Considerações finais

A obra de Ursula K. Le Guin é densa e convidativa à análise. Para os parâmetros deste artigo, vimos como a premissa da ficção científica e da ficção especulativa abrem caminho para discussões da realidade social, como teoria política e filosofia, serem discutidas em sua plenitude a despeito de sua existência histórica. Essa característica é especialmente produtiva quando se tratando de utopia, que

8. Trecho original em inglês: *“Like speaking of Aiseo as ‘my husband.’ They winced. The word she should use as a good Odonian, of course, was ‘partner.’ But why the hell did she have to be a good Odonian?”*
9. Trecho original em inglês: *“Decency be damned because the man she had loved, and to whom her age would not have mattered—because he was dead, must she pretend she had no sex? Must she suppress the truth, like a damned puritan authoritarian?”*
10. Trecho original em inglês: *They were awed, adoring. She snarled at them: Think your own thoughts! —That’s not anarchism, that’s mere obscurantism. —You don’t think liberty and discipline are incompatible, do you?”*

naturalmente já rejeita o real em busca da proposta de algo melhor. A utopia anárquica leguiniana se difere das utopias do séc. XIX ao adotar a abordagem ética e se manter em constante questionamento de suas premissas. Le Guin segue as categorias de James ao criar uma personagem que tem consciência e reflete sobre sua composição ideológica. Cumprindo, desta forma, os requisitos para uma filosofia verdadeiramente ética como vista pelo filósofo americano. Ao mesmo tempo, ao levar tais limitações ideológicas em consideração na elaboração de seu projeto de futuro utópico, Odo se desvencilha das armadilhas do Real explicitadas por Žižek, trazendo a sua falha ideológica como uma parte integral do projeto para que sirva a função de um preço a ser pago para que seu sonho alcance o reino da realidade. Ainda que a utopia seja vista pelo próprio filósofo esloveno menos como uma possibilidade prática e mais como uma ferramenta ideológica de controle e justificativa de atrocidades por aqueles no poder, os motivos que o levam a tal crença são perfeitamente evitados pela protagonista de Le Guin.

Como um todo literário acabado, o conto *The day before the revolution* oferece um mergulho na mente de uma mulher cujo trabalho político e intelectual, por mais importante e revolucionário que seja, não a protege da existência humana, da doença, do avanço do tempo que a fazem se questionar e se manter sempre em alerta para que essas atribulações não interfiram em seu projeto. Contudo, quando colocado em diálogo com o romance que o precede em criação, *Os despossuídos*, e o conto que o antecede na coletânea da qual faz parte, *The ones who walk away from Omelas*, *The day before the revolution* acaba por se tornar uma proposta não somente de um projeto de futuro utópico, mas também de perspectivas e atitudes necessárias a qualquer um que imagine se colocar no lugar de um utopista, fazendo uso da Ética como premissa básica que guia toda a elaboração do sonho e de sua transformação em realidade prática. Não negando a existência de uma falha na utopia, mas sim compreendendo a natureza ideológica dessa falha, tomando consciência das limitações implicadas por ela e abraçando-a como parte necessária para sua própria eventual superação. O cuidado e atenção na construção de uma personagem tão complexa e completa reflete a própria Le Guin, idealizadora de vastos universos de ficção científica e fantasia os quais trabalham conceitos como Taoísmo, anarquia, Ética, crítica política.

Referências

- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- JAMES, William. The moral philosopher and the moral life. *The International Journal of Ethics*, v. 1, n. 3, p. 330-354, 1891.
- LE GUIN, Ursula K. *Os despossuídos*. São Paulo: Aleph, 2017.
- LE GUIN, Ursula K. *The wind's twelve quarters*. New York: William Morrow, 1987.
- MORE, Thomas. *Utopia*. New Haven: Yale University Press, 2014.
- RICOEUR, P. *A ideologia e a utopia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2015.
- ŽIŽEK, Slavoj. Holding the place. In: BUTLER, Judith *et al.* *Contingency, hegemony, universality: contemporary dialogues on the left*. Brooklyn: Verso, 2000. p. 308-329.
- ŽIŽEK, Slavoj. From revolutionary to catastrophic utopia. In: FEHR, Michael; RÜSEN, Jörn; RIEGER, Thomas W. (ed.). *Thinking utopia: steps into other worlds*. New York: Berghahn Books, 2005.
- ŽIŽEK, Slavoj *et al.* *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Memórias de geopoesia e de pandemia: o romance febril de Machado de Assis

Marcos Eustáquio de Paula Neto (Póslit/UnB)¹

E a causa da peste é uma pútrida e infecta exalação que sai dos abismos, devido à qual já morreram mais de um milhão, duzentos e sessenta mil e dezesseis pessoas, em oito dias

(RABELAIS – *Gargântua e Pantagruel*)

Nos termos da geopoesia, podemos dizer que a prosaística de Machado de Assis nos permite empreender uma “busca literária pelo invisível do centro periférico” (SILVA JUNIOR, 2018, p. 3952). Há em sua produção questões e artifícios que atravessam os âmbitos político, social e histórico do país e retiram da penumbra aspectos pessoais e sensíveis das relações humanas da época. Encontramos nessa qualidade tanatográfica, condições para realizar reflexões sobre a “geopoesia em tempos de pandemia: entre literaturas, crítica polifônica e *etnoflânerie*” (para ficarmos com o título do simpósio de que este trabalho é fruto) para propor leitura das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880/1881) tendo em vista a conjectura febril, discutida por Sidney Chalhoub em *Cidade febril* (2017), que assolava o Rio de Janeiro à época.

Nosso estudo parte da ênfase dada pela narrativa do defunto autor à década de 50 – em que ocorre o caso de adultério entre Brás Cubas e Virgília – e salienta a década de 70 como o “período de crise que mais fascinava Machado” (GLEDSON, 1986, p. 17) no qual o defunto autor, com aguda inteligência despertada pelo trespasse, lança mão dos processos históricos de transformações sociais pelo país para compor suas denominadas *Memórias Póstumas*. Memórias postumamente estilizadas por um narrador oral, um narrador da geopoesia.

Projetamos, deste modo, proveito do paralelismo histórico mirado nas referidas décadas para, a partir daí, desenvolver nosso estudo tendo em vista as projeções estilísticas e semânticas alcançadas pela produção. Entendemos Machado contemporâneo de Brás Cubas, neste ponto, é imperativo revelar a dívida deste percurso às

1. Doutorando e Mestre em Literatura e Práticas Sociais pela UnB e graduado pela mesma instituição. Membro do grupo de pesquisa *Crítica Polifônica: Teoria brasileira da literatura* (DPG/CNPq).

contribuições de Sidney Chalhoub em torno do romance sepulcral. Recuperamos seu trabalho intitulado *Machado de Assis Historiador* (2003), que aponta raízes (SILVA JUNIOR, 2020) históricas extraídas da década de 70 nas memórias do defunto autor de 1869. Nesse viés, conduzimos nossa investigação por meio de uma correspondência entre os tempos de amores protagonizados por Brás Cubas e Virgília (nos anos 50) e os tempos de morte e de escrita (nos anos 70) paralelos aos dois principais surtos (epidêmicos) de febre amarela no Brasil mencionados e debatidos por Machado de Assis (manifestados nas referidas décadas de 50 e de 70).

As aproximações aqui indicadas nos inspiram a reconhecer na prosa machadiana um caráter intimamente alusivo à tanatografia (escrita de morte) e à geopoesia (tropos e grafias da terra e da Terra). As condições epidêmicas da então capital fluminense não são evocadas pela narrativa apenas de modo acessório, como cenário calamitoso da época, mas são retomadas como fato necessário à obra. Pelo caráter inacabado e responsivo, notamos que as proliferações febris apontadas interferem, em movimento dialógico e elucidativo, na própria composição prosaística. Ocorre uma transposição de elementos sociais atingidos pelas propagações epidêmicas no campo do literário. Desta forma, localizamos uma estilização do romance inspirada nas transformações sociais e provocada pelas epidemias no Brasil.

A partir dessas questões, para fins de uma melhor organização conceitual, expomos quatro principais aspectos nos quais essa estilização se sustenta, sendo o último responsivo aos três primeiros: localizamos o primeiro na “cegueira da pandemia que, matando à direita e à esquerda” (ASSIS, 2015, p. 712) suscita discussões em torno da degradação físico-química dos corpos. Nesta discussão imersa ainda no campo molecular, o romance também nos oferta como exemplos outras doenças que corroem os corpos até “a edição definitiva” dada de graça aos vermes. Dentre os principais casos, podemos citar a pneumonia que atinge Brás Cubas, a física da esposa do capitão que o leva à Europa e mesmo a morte de sua mãe em consequência do cancro, doença que, entre outras, é “indiferente às virtudes do sujeito; quando rói, rói; roer é o seu ofício” (ASSIS, 2015, p. 740).

O segundo aparato dessa estilização localiza-se no âmbito político, marca da geopoesia em sua relação com a territorialidade, pois parte do pressuposto de que epidemias ferem sistemas hegemônicos, sejam eles consolidados ou em progresso, incitando transformações

na sociedade. Nosso trabalho enfatiza a parte da regulamentação de leis que, em parte motivadas pelas epidemias, especialmente em decorrência da febre amarela, intuíram interromper a circulação de escravos advindos da África, como a Lei Eusébio de Queiroz (de 1850). Posteriormente, a Lei do Ventre Livre, do início da década de 1870, também anunciava que estava cada vez mais próxima a ruína e adaptação daquela estrutura escravocrata que, de forma parcial e suspeita, seria efetivada com a abolição da escravatura de 1888, discutida anos depois no último romance de Machado, o *Memorial de Aires* (1908).

O terceiro aspecto espraia-se em âmbito tanatográfico e filosófico. A conjectura epidêmica, propulsora de transformações políticas e sociais, instiga também um pensamento inacabado que, em alguns momentos, consolida-se em filosofias solventes, tais como o filosofema do humanitismo, elaborado por Quincas Borba, e a teoria da equivalência das janelas, anunciada por Brás Cubas. Tratam-se de formulações que, frente aos momentos de crise, visam apontar para a derrocada de paradigmas defendidos pelo humano (na Europa) enquanto a miséria e a exploração do homem pelo homem completavam quase 400 anos nas Américas.

Por fim, adentramos o campo da crítica polifônica, de forma responsiva aos três aspectos esmiuçados, para verificar a estilização alegórica epidêmica, constitutiva de uma poética corrosiva e depreciativa do discurso romanescos. Formulamos a expressão teórica para grifar a natureza corrosiva de que se constitui a escrita da obra, que, deste modo, pelo caráter alegórico assumido, oferta certo “clarão subterrâneo” (BENJAMIN, 1984, p. 252), sobre as terras, as vidas e as experiências encenadas no romance. Uma vez que tais caminhos se guiam em direção aos estudos da geopoiesia machadiana, vale destacarmos que esse ponto-chave de nossa análise verifica “um conjunto polifônico de escritores [...] com especificidades individuais, coletivas e híbridas” (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015, p. 233) que, para além do autor de carne e osso, aparecem também no decorrer da obra por meio do fenômeno que apontamos.

Ao fazer uso das imagens depreciativas e fúnebres do período de epidemias em que atravessaram, Machado de Assis, Brás Cubas e Quincas Borba teceram reflexões inacabadas e solventes. Para isso, a linguagem assimilou movimentos de degradação, por influência dos efeitos físicos, políticos e pensamentais explorados anteriormente. Formula-se no enalço das precariedades dos contextos de crise,

a fim de estampar e não apenas comentar, as dinâmicas volúveis (e neste ponto fazemos sutil referência a Schwarz e sua teoria da volubilidade, mais à frente destrinchada) de que se constitui aquele cenário. Tratamos afinal de uma linguagem que estiliza a ação corrosiva – o verbo do verme – propulsora dos momentos de crise.

Nossa formulação teórica encontra sustento na matriz tanatográfico-bakhtiniana e luciânico-carnavalizada que define a estilização como prática capaz de edificar uma “consciência linguística [...], à luz da qual o estilo estilizado é recriado e, tendo-a como pano de fundo, adquire importância e significações novas” (BAKHTIN, 2014, p. 159). A escrita memorialista de Machado renova-se e potencializa a plasticidade textual necessária para a combinação estilística indicada pelos movimentos coletivos impulsionados pela epidemia. Nas “memórias cínicas de Brás Cubas” (RIBEIRO, 1996), o passado é retomado por meio de uma “estilização paródica” (BAKHTIN, 2014, p. 161), que assimila outros estilos a fim de reformulá-los e ressignificá-los de forma transformadora e, por consequência, substancial. Os efeitos gerados são muitos. Para tratar de Machado, contudo, essa aproximação entre geopoiesia e tanatografia nos parece oportuna.

Também interagimos com os postulados de Walter Benjamin sobre a alegoria para abordar a escrita das *Memórias Póstumas*. Com esse objetivo, partimos do filósofo alemão ao dizer que “a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, uma linguagem e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184). Podemos dizer que ela assume um caráter intimamente dialógico porque para existir precisa sempre romper com as imagens ou com os símbolos a partir das quais se edifica. A ideia de uma estilização alegórica parte do cruzamento entre os dois teóricos, pois nos articulamos às noções de estilo segundo a acepção bakhtiniana, mas também enquanto imagens que se transformam em linguagem, em acordo com a filosofia de Walter Benjamin.

Assim, o que pretendemos expor na obra machadiana são formas de trazer à tona as vivências de seu período. Na prosaística romanesca, esse modo de representação surge como linguagem mediante o contínuo e degradante contato com as experiências históricas e “acumulam ruínas sobre ruínas” (BENJAMIN, 2013, p. 14), permanecendo sempre mutadiças.

O tempo da epidemia surge como imagem motivadora dessa poética alegórica e estilizada. A transposição localizada em Machado

entre cenários virais e a arena literária não é inédita. Pela extensão a que esse texto se propõe, não faremos digressão histórico-literária para enumerar outras ocorrências do caso, mas consideramos proveitoso, antes de sobrevoarmos o romance finalmente, que situemos a obra do defunto autor nas tradições de literaturas epidêmicas. Certamente com este pequeno parêntese obteremos rastros de geopoesia e de tanatografia nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

São inúmeras as referências literárias às conjecturas pandêmicas espalhadas pelo mundo. Dentro da própria tradição do romance, conforme averiguada por Bakhtin em seu livro *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2018), podemos citar uma obra precursora nesse sentido, o *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, publicada entre 1532 e 1564. Localizamos neste romance-chave para a geopoesia e a tradição do narrador e o debate que construímos à roda da tanatografia – tradição longeva da “decomposição biográfica” (SILVA JUNIOR, 2008). Trata-se do capítulo vigésimo segundo do livro II em que Alcofribas Nasier discorre sobre o que testemunhara dentro da boca do gigante Pantagruel:

Caminhei como se faz na Sofia da Constantinopla, e avistei grandes rochedos, como os montes da Dinamarca, creio que eram os dentes, e grandes prados, grandes florestas, fortes e grandes cidades, não menores do que Lião ou Poitiers. O primeiro que ali encontrei foi um homem que plantava couves. Então muito espantado perguntei-lhe: “Meu amigo, o que fazes aqui? – Planto couves, disse ele. E para quê e como? disse eu. – Ah, senhor, disse ele, nem todos podem ter culhões tão pesados como argamassa, e não podemos ser todos ricos. Ganho assim a minha vida, e levo as couves para vender no mercado da cidade que fica ali atrás. – Jesus, disse eu, há aqui um novo mundo? – Certamente, disse ele, ele não é novo, mas dizem que fora daqui há uma terra, onde têm sol e lua, e é toda cheia de belas coisas; mas este aqui é mais antigo” (RABELAIS, 2003, p. 378).

Com o mencionado diálogo, o narrador revela sua passagem pela cidade, para onde certo comerciante transportava suas couves, e relata a equivocada recepção a ele dispensada ao ser abordado na entrada:

Depois entrei na cidade, que achei muito bela, muito forte e de bom clima; mas na entrada os porteiros me pediram meu passaporte, pelo que fiquei muito surpreendido e perguntei: “Senhores, há aqui perigo de peste? – Ó Senhor, disseram eles, aqui perto se morre

muito. – Meu Deus, disse eu, onde?” – Ao que me disseram que era em Laringe e Faringe, que são duas grandes cidades tais como Ruão e Nantes, ricas e de bom comércio. E a causa da peste é uma pútrida e infecta exalação que sai dos abismos, devido à qual já morreram mais de um milhão, duzentos e sessenta mil e dezesseis pessoas, em oito dias. Pelo que penso e calculo, deduzo que se trata de um cheiro pútrido que saiu do estômago de Pantagruel, depois que ele comeu tanto alho (RABELAIS, 2003, p. 378)

No inusitado episódio, narrado de dentro da boca do gigante, localizamos algumas manifestações centrais da dubiedade carnavalesca tão característica da prosaística rabelaisiana. Logo que fora interrompido pelos porteiros de Aspharage e ouviu o relato sobre o número de mortes que foram causadas pela peste, Alcofribas deduz que a tragédia pudesse ter sido provocada em decorrência da quantidade de alho ingerida por Pantagruel. Com o relato, notamos que ruminar torna-se ato essencialmente ambivalente, porque dá a vida, mas também a retira, nutre e corrói os corpos simultaneamente. A degustação do alho, feita em grande quantidade pelo gigante, transforma-se em ato paradoxal e insolúvel, pois tem como metas nutrir o corpo, dar a vida, mas também repercute em epidemias fatais, que retiram a vida. Assim, morte e vida cooperam-se mutuamente, já que o nutriente ingerido reverbera *dos abismos* em pestes mortíferas. A doença proveniente do alimento, contudo, não encerra as vidas de uma vez por todas, pelo contrário, também herda a natureza ambivalente referida, já que surge da degustação feita por Pantagruel.

Pensando com a geopoesia, portanto, a própria terra torna-se exemplo adicional de imagem literária dúbia, responsável por contribuir com os efeitos negativos e positivos indicados na repercussão da peste, pois quando identificada na enorme boca, recebe como metas indissociáveis o ruminar o alimento, pronto e acabado, para edificar o que está em progresso, o corpo. Por outro lado, podemos dizer que se trata de imagem absurda por ser fértil solo, capaz de propiciar àqueles desprovidos de riquezas que *ganhem a vida*, como vimos no início da aventura do narrador, quando igualmente se encarrega de proliferar a peste que aniquila o corpo. Com base na leitura das peripécias do narrador, observa-se que ela surge na qualidade de mediadora incansável na paradoxal relação entre o falecer e o morrer, que se cooperam em radical reciprocidade. A terra que agracia o pobre comerciante itinerante, dando-lhe condições para viver, revela-se

também como solo de propagação das epidemias advindas dos abismos, que, a contrapelo do entendimento geral, passa a ser vista de forma positiva pela prosa carnavalesco-tanatográfica, que indica ser o movimento epidêmico fruto da nutrição de Pantagruel.

Como notamos, o “perigo de pestes causado por uma pútrida e infecta exalação que sai dos abismos” (RABELAIS, 2003, p. 378), depois revelado ter sido provocado pela quantidade de alho ingerido pelo gigante, gera o caráter dúbio da presença epidêmica no romance. Trata-se de mecanismo que se põe a serviço de uma estilização sepulcral presente já na prosa de Rabelais, uma vez que responsiva ao cenário de contínua destruição que assolava crenças religiosas e outros formatos de discursos convictos que circulavam nos anos derradeiros da Idade Média e no alvorecer do que chamamos de Renascimento.

Da origem do romance de outras terras passemos à terra do carnaval: é preciso lembrar que memória póstumas começa na terra. Entre a lápide e os vermes estão as palavras. Entre as palavras e a morte está a tanatografia estilizada em arte mortuária. Entre a morte e o chão está a cultura: na dimensão da geopoiesia isso significa: *colo, cultus, agri-colae* – aqui dialogamos com Alfredo Bosi (in *memoriam*).

Encontramos, portanto, nestes terrenos dialéticos, cenários dialógicos e originários de alguns elementos que são desenvolvidos e repensados através da obra de Machado de Assis. A poética epidêmica que investigamos aqui, referente à linguagem dispersiva que, como uma doença deformadora do texto, abala estruturas monolíticas e monológicas. No caso de nosso consagrado autor fluminense, as ocorrências febris do Rio de Janeiro também o inspiraram a compor e “decompor” (SILVA JUNIOR, 2008) personagens pensantes sobre aquelas vidas retiradas – em tempos de Reis e Imperadores.

Somos beneficiados com os entrelaçamentos entre as produções artísticas acima estipulados, uma vez que o tema também ganha força pela atualidade que suscita, se tivermos em mente a batalha que o Brasil e o mundo estão enfrentando com a proliferação e desenvolvimento da Covid-19 e de suas variantes. Essas aproximações nos permitem avaliar finalmente a estilização alegórica da epidemia nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* com uma primeira e decisiva reflexão de Quincas Borba a respeito da repercussão da febre amarela na década de 50 no Rio de Janeiro:

doeu-me um pouco a cegueira da epidemia que, matando à direita e à esquerda, levou também uma jovem dama, que tinha de ser minha mulher; não cheguei a entender a necessidade da epidemia, menos ainda daquela morte. Creio até que esta me pareceu ainda mais absurda que todas as outras mortes. Quincas Borba, porém, explicou-me que epidemias eram úteis à espécie, embora desastrosas para uma certa porção de indivíduos; fez-me notar que, por mais horrendo que fosse o espetáculo, havia uma vantagem de muito peso: a sobrevivência do maior número. Chegou a perguntar-me se, no meio do luto geral, não sentia eu algum secreto encanto em ter escapado às garras da peste; mas esta pergunta era tão insensata, que ficou sem resposta (ASSIS, 2015, p. 1294)

Localizamos, pelo próprio exercício filosofante de Quincas Borba um movimento de crítica que retorna a si mesmo. Basta esta decisiva passagem para notarmos as diferenças de abordagem entre a epidemia carnavalesca localizada em *Gargântua e Pantagrue* com o tom cético e indiferente constitutivo do discurso borbista. Para entendermos bem a novidade localizada em Machado no que se refere à presença epidêmica basta ler a frase-cabala da decomposição biográfica de Quincas Borba (SILVA JUNIOR, 2000): “Quem diria que... Suspendamos a pena; não adiantemos os sucessos” (ASSIS, 2015, p. 617).

Para o historiador Sidney Chalhoub (2003), a não realização do casamento entre Brás Cubas e Nhã-Loló, jovem que falece em decorrência da febre amarela, assume um caráter alegórico que faz o estudioso recobrar alguns fatores históricos. Em sua leitura, Chalhoub vê na interrupção do plano de Brás Cubas em se casar com a moça, abruptamente forçada pela peste que a decompõe, uma representação alusiva à interrupção do tráfico negreiro, que também seria responsável pela proliferação da epidemia, de acordo principalmente com o acirrado debate da época. A mesma interrupção, com a morte da irmã de Rubião, deu ao professor de Barbacena: uma filosofia, uma herança, uma loucura.

Assim, temos um dos mais destacados filósofos da obra de Machado – Quincas Borba e os Narradores de Machado – formulando teorias em torno de “pestes” e doenças. Denunciando uma visão im piedosa e naturalizada em tempos de pandemia, manifestando completo descaso com vidas de indivíduos ao pressupor o benefício da maioria, Pandora ceifou muitas vidas. Nada mais atual se apontarmos para governos de finanças que, indiferentes às vidas de classes

populares e periféricas, são conduzidos apenas pela preocupação com o fator econômico diante das epidemias.

Se incluirmos à discussão o que já nos revelou Roberto Schwarz (2012), temos que o romance escancara, através da linguagem memorialista, as contradições das classes divididas entre a defesa da vida (no campo da retórica, apenas) e a prática desumanizante que trata com descaso a vida de outros. Isso tudo porque “a volubilidade é condição humana, é feição pessoal e é característica brasileira” (SCHWARZ, 2012, p. 62), quer dizer, representa movimentos intimamente definidores de nossos povos e de nossa identidade. Os volteios filosóficos, as trocas de perspectivas do narrador, que transita entre o ponto de vista radicalmente irônico do autor e o ângulo do Brás Cubas ainda submetido a sua vivência material, são todos movimentos que encenam pelo literário as mudanças e volubilidades históricas mencionadas.

Uma vez que nosso autor ficcional se torna aprendiz do Quincas Borba, a elaboração do pensamento humanista destaca-se mais uma vez se considerarmos o episódio em que ambos se deparam com dois cães brigando, ao que se sucede a seguinte reflexão:

Quincas Borba fez-me parar e observar os cães. Eram dois. Notou que ao pé deles estava um osso, motivo da guerra, e não deixou de chamar a minha atenção para a circunstância de que o osso não tinha carne. Um simples osso nu. Os cães mordiam-se, rosnavam, com o furor nos olhos... Quincas Borba meteu a bengala debaixo do braço, e parecia em êxtase.

[...]

Fez-me observar a beleza do espetáculo, lembrou o objeto da luta, concluiu que os cães tinham fome; mas a privação do alimento era nada para os efeitos gerais da filosofia. Nem deixou de recordar que em algumas partes do globo o espetáculo mais é grandioso: as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos e outros manjares menos apetecíveis; luta que se complica muito, porque entra em ação a inteligência do homem, com todo o acúmulo de sagacidade que lhe deram os séculos, etc. (ASSIS, 2015, p. 720).

Ao reduzir, em irônico e comparativo pressuposto, toda a espécie humana e sua história ao belicoso ato canino que testemunhara, a teoria cínica do filósofo submete todas as práticas instintivas do indivíduo em busca da preservação de sua sobrevivência a uma crítica voraz – tão cara à geopoiesia. Em tempos de pandemia, o elemento

concorrencial da sociedade salienta-se e leva nosso pensador cínico a elaborar o humanitismo, caracterizado por ele mesmo como um “sistema de filosofia destinado a arruinar todos os demais sistemas” (ASSIS, 2015, p. 706). Assim, a fusão de perspectivas encenada pelo narrador e o filosofema dispersivo surge como elemento condutor da escrita tanatográfica que, elaborada através da atmosfera memorialista e, portanto, depreciada, *decompõe* no romance discursos que se pretendem irreplicáveis.

Há uma ação corrosiva definida pela ambiência memorialista que dá matéria à estilização alegórica epidêmica. Esse encontro da geopoésia com a tanatografia irrompe como um modo do autor conjurar as dinâmicas sociais que definiam os contextos degradantes e as experiências humanas. O que consideramos ser uma estilização da epidemia, portanto, constitui-se em uma geopoésia-tanatográfica que, ao assumir um modo fragmentário e continuamente responsivo de se realizar, representa e é representada pelos desdobramentos coletivos que doenças e pestes (coletivas) geram na sociedade. As práticas dissolventes estilizadas – pelo verbo do verme – por essa linguagem aliam-se exatamente a esses efeitos.

É do cenário de crise que surge a escrita dinâmica e volúvel aqui decifrada em geopoésia e tanatografia. Isso porque o discurso inacabado sustenta-se justamente na inclinação aberta da história do indivíduo, uma vez que se realiza em indefiníveis reformulações.

Nesse sentido, uma última citação às *Memórias Póstumas* merece aqui seu espaço:

O tempo (e é outro ponto em que eu espero a indulgência dos homens pensadores!), o tempo caleja a sensibilidade, e oblitera a memória das coisas; era de supor que os anos lhe despontassem os espinhos, que a distância dos fatos apagasse os respectivos contornos, que uma sombra de dúvida retrospectiva cobrisse a nudez da realidade (ASSIS, 2015, p. 702).

A escrita do defunto autor incorpora em sua composição e *decomposição* os efeitos solventes e destrutivos possibilitados pelo ambiente memorialista e gera os resultados de denúncia cínico-humanitista. Apenas em meio a essa poética epidêmica, o morto submete sua edição material a uma paródia contínua e estilizada. O esforço narrativo aqui apresentado, vislumbrado pela crítica machadiana por outras óticas, a exemplo da supracitada volubilidade que se traduz em

geopoesia, viabiliza os efeitos alusivos que esse verbo do verme nos revela: ao mirar os interiores humanos e sociais do Brasil, da antiga capital e do sistema de exploração da terra e do outro (escravidão) e que foi chamado de civilização.

Embora poucos sejam os exemplos de que nos dispomos nesse espaço, pretendemos revelar nesse texto o modo com que as *memórias cínicas de Brás Cubas* incorporam outras linguagens pelo caráter alegórico a fim de revelar as vivências desses espaços que, embora não sejam propriamente periféricos, desenterram individualidades dilaceradas pelas pestes em pleno centro urbano do Brasil novecentista.

As implicações dessa estilização do fator epidêmico são inúmeras, mas destacamos nesse esforço o efeito dissolvente e corrosivo da escrita inspirada nos modos de uma epidemia que devasta verdadeiras injetadas e aceitas pelas coletividades. Esses movimentos pautam-se na índole aberta da história pelo literário que não cessa de se reformular por meio das práticas destronantes. Assim, o irônico defunto autor submete o aristocrata e bacharel Brás Cubas a uma crítica e, por extensão, evidencia as contradições e hipocrisias de seu tempo epidêmico – decomposição biográfica e verbo do verme se escrevem em polifonia.

Fica assim definida uma escrita responsiva aos tempos de crise epidêmicos na geopoesia-tanatográfica machadiana. Do caráter revelador dessa poética, ao suscitar questões dos tempos febris de Machado de Assis e da nossa atualidade pandêmica, a crítica polifônica confronta e nega radicalmente *regimes* colonizadores e *períodos* totalitários.

Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: ASSIS, J. M. Machado de; LEITE, Aluizio *et al.* (org.). *Machado de Assis: obra completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. v. 1.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini [et al]. 7. Ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GLEDSON, John. *Ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.
- RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de Papel*. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2012.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Quincas Borba: filosofia, memória, loucura*. 2000. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia (GO).
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MARQUES, Geórgia da Cunha. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. *ECOS - Estudos Contemporâneos da Subjetividade*, Campos dos Goytacazes, v. 5, n. 2, p. 232-248, 2015.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Cora Coralina inédita: encontro das águas da geopoiesia na rua do fogo da Literatura de Campo. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC*, 15, 2018, Uberlândia. *Anais eletrônicos [...]*. Uberlândia: ABRALIC, 2018. P. 3952-3958.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Raizamas do Brasil: benzeções amazônidas no oeste do Pará*. *MARTIUS-STADEN-JAHRBURCH*, v. 63, p. 176-188, 2020.

O realismo capitalista em uma sociedade descafeinada: Os Mercadores do Espaço de Frederik Pohl e C. M. Kornbluth

Pablo Parreiras (UFMG/CAPES)¹

Introdução

Publicado em 1953, *Os Mercadores do Espaço* [*The Space Merchants*] foi escrito a quatro mãos pelos consagrados autores de ficção científica estadunidenses Frederik Pohl e C. M. Kornbluth. A dupla trabalhou em conjunto em outras obras, como *Search the Sky* (1954) e *Wolfbane* (1959), romances de muito sucesso na cena da ficção científica na década de 50. Além disso, a carreira solo de Pohl foi bastante movimentada. O autor foi editor da consagrada revista *Galaxy* na década de 60 e posteriormente venceu os dois principais prêmios da ficção científica nos Estados Unidos: pelo romance *Man Plus* (1976), recebeu o Nebula no mesmo ano e pelo romance *Gateway* (1977), recebeu o Hugo em 1978 e em seguida o Nebula em 1979. Ademais, Pohl venceu o National Book Award em 1980 por *Jem* (1979), outro de seus importantes livros. A aclamação que Pohl teve em vida com seus trabalhos infelizmente não se estendeu a sua contraparte. Kornbluth morreu muito jovem, aos 35 anos, para que pudesse ter tantos romances publicados. Ainda assim, o autor ficou conhecido por sua extensa coleção de contos escritos para revistas e pelo trabalho colaborativo com outros nomes incontornáveis da ficção científica, como Isaac Asimov e Judith Merrill, escritora com quem Kornbluth publicou em 1952 o romance *Outpost Mars* sob o pseudônimo de “Cyril Judd”.

Para a realização de nosso estudo, além dos textos teóricos e elementos incorporados à análise, optamos por trabalhar com duas edições de *Os Mercadores do Espaço*: a original, em inglês (POHL; KORNBLUTH, 1953) e uma das poucas traduções em língua portuguesa, em português europeu (POHL; KORNBLUTH, 1973). Apesar de não

1. Graduado em Letras Licenciatura-Inglês (UFMG) e Mestrando em Literaturas de Língua Inglesa no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (UFMG). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

existirem muitos problemas com a tradução em termos de sua qualidade no geral, o uso do texto integral em língua inglesa se fez necessário pois, infelizmente, alguns trechos da tradução foram suprimidos ou tiveram algum elemento central modificado/adaptado. Um exemplo disso é a abrupta mudança da missão para Vênus do original para uma missão para Marte na tradução portuguesa. Por conta de quaisquer consequências na análise do romance, sejam elas pelo significado ou pela estrutura, concluímos que seria mais adequado utilizar, por comodidade, a edição portuguesa em contextos gerais que não prejudicariam a leitura analítica da obra; e a edição estadunidense em contextos nos quais houve a supressão de trechos essenciais, em especial aqueles que lidam com discussões sociológicas.

Aliás, as relações sociopolíticas são tema recorrente nas obras de ambos, Pohl e Kornbluth, e no caso de *Os Mercadores do Espaço* não é diferente. O que chama a atenção neste romance especulativo em particular é o papel dado à publicidade, ponto central da trama, no contexto capitalista pós-Segunda Guerra Mundial, o que aponta para muitos elementos anticapitalistas na história. Precursores da sátira social no gênero da ficção científica, Pohl e Kornbluth narram um futuro dos EUA dominado pela propaganda comercial e pela influência das agências publicitárias no dia-a-dia e no imaginário coletivo dos *consumidores*, maneira pejorativa pela qual são chamados os cidadãos comuns na história. O ponto de vista é sempre o do protagonista, Mitchell Courtenay, um publicitário de altíssimo escalão de uma das agências mais poderosas dos EUA, a Fowler Schocken Assciados. Mitch é consciente de seus status e desde o primeiro capítulo deixa isso claro agindo com superioridade até mesmo em relação aos seus pares. O fio condutor da história está diretamente relacionado a um trabalho que recebe de seu chefe, o próprio Fowler Schocken: supervisionar e executar o projeto de propaganda para enviar os primeiros colonos ao planeta Vênus, mesmo tendo absoluta certeza de que a vida lá é praticamente impossível para seres humanos.

A importância do projeto diz respeito à necessidade de explorar recursos naturais de outros corpos celestes visto que tanto a Terra quando a Lua já foram submetidas a um processo exploratório que degradou tudo o que era possível. Assim, a absurda missão para Vênus faz parte de uma estratégia narrativa muito presente na sátira proposta por Pohl e Kornbluth: o exagero. Os autores usam da exageração no contexto da publicidade como a principal forma de

criticar ou ridicularizar os efeitos da publicidade no contexto capitalista a ponto de outros aspectos absurdos – o fim dos recursos naturais, a desigualdade social, a plutocracia – passarem praticamente incólumes por parecerem normais. Imediatamente após aceitar a tarefa de vender a colonização de Vênus, Mitch passa a perceber a importância do projeto com os confrontos, assédios e atentados que ele começa a sofrer. Isso acontece porque além da Fowler Schocken Associados, outras agências rivais e um grupo conhecido como *Conservacionistas*, uma organização pseudorrevolucionária, se mostram dispostos a fazer de tudo para assumir o controle do projeto Vênus, incluindo eliminar Mitch, o que acaba acontecendo de alguma forma quando ele é pego em uma emboscada e é abandonado longe de casa sem nome e sem status.

Além da trama principal com a crítica à publicidade e o conflito entre agências, governo e Conservacionistas, existem outros aspectos da narrativa que podem ser destacados. O romance segue uma estrutura linear sem elementos inovadores. No entanto, existem can-sativas reviravoltas por toda a extensão da história, culminando na trágica ida forçada do próprio protagonista para Vênus no fim. Pohl e Kornbluth, bem como muitos dos escritores na Era de Ouro da ficção científica não abrem mão do estilo *pulp* ou do ritmo acelerado, o que acaba atropelando o desenvolvimento do relacionamento amoroso de Mitch e Kathy e os trâmites que transformam Mitch posteriormente no sucessor de Fowler Schocken na agência – mesmo tendo sido dado como morto. Ou seja, quando o romance lida com aspectos sociológicos, existem diversas discussões interessantes, mas em relação aos elementos da construção de ritmo na narrativa, os autores deixam muito a desejar.

Assim sendo, ao tratarmos do contexto da ficção científica, em que ponto podemos localizar historicamente *Os Mercadores do Espaço* no gênero para assim analisarmos a obra em seu potencial anti-capitalista? Segundo o crítico e teórico estadunidense Fredric Jameson (2005), a produção de ficção científica poderia ser dividida em alguns estágios que abarcaria suas modificações de forma e conteúdo ao longo do século XX, o que auxilia nessa localização. Ele identifica, com isso, uma transformação gradual nas histórias percorrendo a aventura, a ciência, a sociologia, a subjetividade, o desenvolvimento estético e posteriormente o movimento cyberpunk. Há uma interface dos estágios entre si, o que gera uma certa fluidez nas

características mais marcantes de cada período. O próprio Jameson (2005) atribui especificamente ao romance *Os Mercadores do Espaço* o posto de abertura da era mais propriamente “sociológica” ou de “sátira social” da ficção científica na década de 50 (JAMESON, 2005, p. 93). No entanto, a partir de uma leitura orientada pelos teóricos Slavoj Žižek (2004) e Mark Fisher (2020), este estudo procurou enquadrar o romance em um espaço de delimitação da sátira em uma visão crítica do recurso. Por conta disso, a principal pergunta que nos motivou em nossa análise foi: quais seriam os limites da chamada sátira social anticapitalista na obra?

Publicidade

Como mencionado previamente, um dos motores da exageração satírica de *Os Mercadores do Espaço* é a publicidade. No romance esse aspecto fica claro desde o primeiro capítulo com a apresentação do ambiente de trabalho da agência Fowler Schocken Associados. Referindo-se às escolhas tomadas por escolas, empresas e outras instituições, um dos funcionários afirma que com influência da publicidade “estão a usar as especificações que recomendamos para os lanches” (POHL; KORNBLUTH, 1973, p. 10), mesmo que as recomendações sejam de produtos piores ou danosos à saúde. O próprio Mitch afirma que “[é] sempre fácil persuadir um consumidor de que a relva é mais verde noutros lados” (POHL; KORNBLUTH, 1973, p. 23), dando exemplo do quão poderoso e extenso é o impacto da publicidade nos meios populares.

Em sua defesa da ruptura com o sistema capitalista de produção, Michel Löwy (2014), desde a sua perspectiva ecossocialista, discute que no nosso contexto a publicidade cumpre uma função simbólica muito importante através da manipulação dos sujeitos. Löwy indaga: “[c]omo distinguir as necessidades autênticas das artificiais e factícias? Estas últimas são induzidas pelo sistema de *manipulação mental* que se chama ‘publicidade’” (LÖWY, 2014, p. 52, grifo meu). De acordo com o autor, portanto, uma das principais tarefas para o rompimento com o capital envolve o abandono da *fabricação de necessidades* associada às peças publicitárias. O foco crítico de Pohl e Kornbluth neste aspecto crucial do capitalismo retrata um futuro cada vez mais povoado pela dominação ideológica publicitária. Portanto,

a história por eles contada caminha na contramão da ruptura explicitada por Löwy e o espantoso resultado disso é uma sociedade na qual as classes pobres se aprofundam cada vez mais no abismo da desigualdade inerente à acumulação capitalista. Por outro lado, aqueles de classes abastadas que detêm o controle, não apenas dos meios de produção, mas também dos aparelhos de convencimento e venda dos produtos, ficam cada vez mais ricos e poderosos.

No romance, parte da presença massiva da publicidade pode ser encontrada também no caráter *substitutivo* que ela exerce enquanto item a ser *consumido* no lugar de outras mídias. “Mais publicidade, menos poesia lírica [Advertising up, lyric poetry down]” (POHL; KORNBLUTH, 1953, p. 41, tradução minha), diz Mitch enquanto acredita piamente que o seu papel como publicitário é estável, influente e, porque não, civilizatório. Para ele e para outros produtores de conteúdo publicitário, a literatura perde espaço para a propaganda comercial bem como a música, a pintura e quaisquer outras expressões artísticas. Assim, os consumidores acabam consumindo apenas o que as agências produzem. Isso abre uma deixa para a consideração da palavra “consumo”. Ela ganha um destaque importante sob o ponto de vista anticapitalista em uma epistemologia materialista-histórica, pois percebemos que a publicidade é transformada pouco a pouco em *produto*, uma mercadoria que cumpre tanto a função de *criar a necessidade ou desejo*, como já destacou Löwy, quanto a função de *ser conteúdo ou mídia*.

Recentemente, a presença da palavra *consumo* pode ser observada nos mais diversos contextos de fruição, especialmente quando empregada na função de *consumo de conteúdo* na internet. Das perspectivas de que “[e]m um futuro não tão distante a internet tende a estar dívida [sic] em duas grandes partes: criar conteúdo e consumir conteúdo” (DINO, 2019) à aguda mudança nos “hábitos de consumo de conteúdo” (AINDA..., 2021) observada durante a pandemia causada pelo SARS-CoV-2, nossa situação presente é dominada por este tipo de consumismo que se relaciona a um produto cultural. Logo, o exercício imaginativo exagerado de Pohl e Kornbluth na década de 50 acaba ecoando na sutil presença – às vezes invisível, às vezes responsável pela idealização e produção de determinados conteúdos – da publicidade nos mais diversos espaços midiáticos. A substituição da apreensão da arte ou de qualquer outra obra com caráter de entretenimento, lazer ou descanso, pelo consumo da propaganda

comercial nas redes sociais, por exemplo, é apenas um dos exageros que os autores imaginaram como importantes meios de massificar a publicidade e que se fortaleceu historicamente para ser conhecido como *a alma do negócio*.

Como comentamos anteriormente, o personagem principal de *Os Mercadores do Espaço*, Mitchell, em determinado momento da história acaba sendo considerado morto após uma emboscada. Essa morte, contudo, foi parte de um sequestro que resultou na perda de todos os meios de identificação do homem. Este se torna um importante ponto de transição na narrativa, uma vez que, sem nome, dinheiro ou quaisquer contatos e longe de casa, todo e qualquer *status* que Mitch possuía como publicitário de alta classe deixa de existir. Ele tem contato com uma realidade diferente, a de consumidor, e passa a ser bombardeado com as coisas que em sua mente criativa antes pareciam brilhantes e certas: “Acho que aprendi que a publicidade funciona com mais força no inconsciente do que nós mesmos da profissão pensávamos. Estava chocado ao ouvir a propaganda ser chamada repetidas vezes de ‘aquele lixo’” (POHL; KORNBLUTH, 1953, p. 75, tradução minha).

Até o momento, Mitch nunca havia percebido que as pessoas não necessariamente gostam das peças publicitárias, que os consumidores consumiam a publicidade sem ter qualquer poder de escolha e que os efeitos seriam tão devastadores na construção dos sujeitos. Em uma passagem na qual um outro consumidor com quem ele fez amizade em seu período desaparecido lhe oferece cigarros, ele tem a percepção final de ter se tornado o *outro lado da moeda*:

– Como ‘sta, amigo Jorge? Se fuma? – Estendeu-me um maço de cigarros.

Eram Pontas Verdes. Disse automaticamente:

– Não, obrigado, fumo Starrs; têm melhor sabor. – E automaticamente acendi um. *Estava a tornar-me o tipo de consumidor que eu antes adorava.*

– Fumo Starrs! Têm melhor sabor. Bebo Popsie, faz bela a vida. Como Torradinhas, boas para as barriguinhas. Fumo Starrs... (POHL; KORNBLUTH, 1973, p. 86, grifo meu).

Interlúdio: Coffiest

A propaganda comercial em *Os Mercadores do Espaço* realmente parece não respeitar qualquer fronteira de contato com a ética ou a moral. Roberts (2018, p. 413) fala até em “desprezo pelas massas” quando encaramos a forma manipulativa e destrutiva das operações feitas pelas agências publicitárias na história. Isso fica evidente pelos olhos do protagonista-narrador e também a partir dos produtos fictícios que são introduzidos como o Coffiest. Logo no primeiro capítulo, somos apresentados a este nocivo café artificial que, com a massiva máquina comercial da Fowler Schocken Associados, é testado sem muitos problemas em seres humanos e propagandeado como um produto normal, praticamente como o original.

Para se justificar, um dos colegas de Mitch narra: “– Bem, estamos a testar o Coffiest em quinze cidades-chave. [...] Mas, – e isso é o que torna a campanha verdadeiramente formidável, em minha opinião – cada amostra de Coffiest contém três miligramas de um alcaloide simples. Nada tem de prejudicial” (POHL; KORNBLUTH, 1973, p. 11). No entanto, descobrimos em seguida que esses alcaloides são viciantes e que depois “de dez semanas o cliente não quer outra coisa durante toda a sua vida. Uma cura custar-lhe-á pelo menos cinco mil dólares. É mais simples continuar a beber Coffiest (POHL; KORNBLUTH, 1973, p. 11).

Observamos a presença do Coffiest em diversos momentos depois de aprendermos que é um produto nocivo. Na filmagem para o projeto Vênus, vemos que “[e]m frente dos sumos do pequeno-almoço e da papa das crianças (com um púcaro de Coffiest, para cada um, evidentemente), falavam persuasivamente uns com os outros sobre a inteligência e a bravura que tinham demonstrado ao inscreverem-se para viajar no foguete” (POHL; KORNBLUTH, 1973, p. 13). Logo depois, Mitch pensa de maneira apologética: “[n]ão quero dizer que fôssemos criminosos. Como Harvey observara, os alcaloides no Coffiest não eram prejudiciais” (POHL; KORNBLUTH, 1973, p. 15). Apenas para alguns capítulos depois dizer que “Kathy [seu par romântico] não crê que o alcaloide inofensivo do ‘Coffiest’ seja tão inofensivo como se diz” (POHL; KORNBLUTH, 1973, p. 52-53). No entanto, já longe de seus momentos de prestígio, vemos Mitch em sua persona consumidora: “Saí, dei umas voltas pela estação, tomei Coffiest e comi uma [sic] sanduíche de queijo” (POHL; KORNBLUTH, 1973, p. 121, grifo meu).

Ironicamente, o Coffiest se tornou um produto fora do romance. Uma empresa estadunidense chamada Soylent, em 2016, lançou seu suplemento alimentar com o mesmo nome do produto danoso encontrado em *Os Mercadores do Espaço*. Apesar de não ser igual ao café artificial da história, o Coffiest real é um substituto de refeições feito a partir de proteína vegana, sem glúten, que promete uma nutrição completa e, segundo Buchanan (2016), é gostoso o suficiente para qualquer um conseguir apreciar. Com isso, a Soylent criou uma bebida ultraprocessada de 400kcal que se apropria de praticamente todas as pautas de uma vida saudável e a repercussão entre os *consumidores* é positiva. Afinal, se é um produto vegano e sem glúten, não há nenhum problema aparente. Assim, com esta não-comida que se passa por alimento completo, uma aberração da indústria alimentícia, nos encaminhamos para o nosso marco teórico de crítica à crítica.

Sociedade descafeinada e realismo capitalista

Temos falado principalmente sobre a importância da agenda publicitária na obra como ferramenta crítica dos autores, mas é também a partir da publicidade que podemos identificar as limitações da sátira feita por Pohl e Kornbluth. Para isso, tanto o filósofo Slavoj Žižek quanto o crítico e teórico cultural Mark Fisher nos auxiliam em nossa elaboração delimitativa. Primeiramente, Žižek (2004) nos fala sobre uma certa aura, uma *crença descafeinada* que paira sobre os meios da produção cultural e que acaba deixando tudo mais palatável e *consumível*. Em outro momento, com inspirações no próprio Žižek, Fisher (2020) examina a presença em nossa realidade material de estruturas incapazes de escapar da lógica consumidora do capital e se debruça sobre o termo *realismo capitalista*.

Em sua análise, Žižek (2004) pontua que o efeito descafeinado nos mais diversos âmbitos culturais seria o resultado de semelhante efeito de supressão de qualidades negativas ou indesejadas observado principalmente em produtos e bens consumidos cotidianamente e em relações de troca social. O Coffiest real, comentado em nosso interlúdio, que felizmente parece não estar mais sendo produzido, seria um exemplo desse efeito. O filósofo destaca que

hoje encontramos no mercado uma série de produtos cujas propriedades nocivas foram suprimidas: café sem cafeína, creme de leite sem gordura, cerveja sem álcool... E a lista não para por aí: vai do sexo virtual, esse sexo sem sexo [...], passando pela redefinição contemporânea da política como arte da administração especializada – isto é, da política sem política –, para chegar ao multiculturalismo tolerante-liberal, que retira toda a diversidade do outro para que possamos experimentá-lo (ŽIŽEK, 2004).

Trilhando o mesmo caminho, apesar de seguir uma lógica semelhante, de acordo com Fisher (2020) o efeito social das relações expostas pelo filósofo esloveno se dá por meio do *realismo capitalista*. De acordo com ele, que posteriormente atribuiria novos contornos ao termo, “[a] expressão ‘realismo capitalista’ não é original. Já foi usada, na década de 1960, por um grupo de pop art alemã e por Michael Schudson em seu livro de 1984 *Advertising: the uneasy persuasion* [...] – ambos fazendo referência paródica ao realismo socialista” (FISHER, 2020, p. 33). Isto quer dizer que a conexão entre o surgimento do realismo capitalista enquanto pastiche está, ironicamente, associada ao próprio mercado publicitário. Um outro importante ator histórico no desenvolvimento de uma realidade capitalista é o neoliberalismo. Fisher (2020) identifica nessa expressão do capitalismo um dos modelos por meio dos quais ele se sustenta com a plasticidade do capital. Ainda assim, “embora o neoliberalismo fosse necessariamente ‘realista capitalista’, o realismo capitalista não precisa ser neoliberal. Para se salvar, o capitalismo poderia voltar a um modelo social-democrata ou a um autoritarismo” (FISHER, 2020, p. 130).

Para que o capitalismo possua tal plasticidade e capacidade organizativa, porém, é preciso ser plural. Fisher evoca o próprio Žižek para apontar para a presença da *crítica ao capitalismo* dentro do contexto capitalista já que “o realismo capitalista não exclui certo tipo de anticapitalismo” (FISHER, 2020, p. 25). Neste sentido, livros como *Os Mercadores do Espaço* ou filmes como *Wall-E*, exemplo escolhido por Fisher, cumprem o papel de representar os desgostosos com o sistema, mantendo uma distância crítica segura e evitando uma busca mais aprofundada na raiz dos problemas:

[O] filme [*Wall-E*] performa nosso anticapitalismo para nós, nos autorizando assim a continuar consumindo impunemente. O papel da ideologia capitalista não é o de fazer a defesa explícita de nada,

como a propaganda faz, mas ocultar o fato de que as operações do capital não dependem de nenhum tipo de subjetividade ou crença (FISHER, 2020, p. 26).

Assim, o entendimento do termo realismo capitalista atualmente, a partir de uma perspectiva materialista, se refere diretamente ao “sentimento *disseminado* de que o capitalismo é o *único sistema político e econômico viável*, sendo *impossível imaginar* uma *alternativa* à [sic] ele” (FISHER, 2020, p. 10, grifo meu). As palavras destacadas no diagnóstico de Fisher têm relação direta com o que identificamos como o limite do anticapitalismo de *Os Mercadores do Espaço*. A obra, não apenas em sua economia interna, mas no que ela representa no espaço crítico da ficção científica, não consegue fugir de tal *realismo*. A narrativa *dissemina* justamente a ideia de que, apesar de todos os problemas, *não há outra forma* de ver a sociedade que não seja através das contradições de um mundo capitalista desigual e explorador controlado pela publicidade. No fim do romance, até mesmo os Conservacionistas, que chamamos de pseudorrevolucionários anteriormente, acabam provando também uma *alternativa capitalista* aos problemas desenvolvidos na trama em mais uma frenética reviravolta. Ainda assim, mais simbólico é o destino do parcialmente convertido Mitchell Courtenay, que foi do céu publicitário ao inferno consumidor, e termina dentro da nave para Vênus, se tornando ele mesmo uma cobaia, sem saída na armadilha que antes ele ajudava a projetar.

Considerações finais

Quais seriam os limites da chamada “sátira social” anticapitalista encontrada em Os Mercadores do Espaço no contexto capitalista? Na busca por uma resposta adequada a essa pergunta, concluímos que a crítica ao controle exercido pela indústria da publicidade é o limite do romance. Pohl e Kornbluth tencionam por todo o romance as mais diversas características da propaganda comercial, especialmente por meio da exageração e da franqueza com a qual personagens como o protagonista expõem o jogo sujo publicitário. Porém, a incapacidade de posicionar o anticapitalismo em um contexto que vislumbra quaisquer formas utópicas de escape do capitalismo marcam o início, o meio e o fim da história. Em outras palavras, não há nada além de pastiche. Para chegarmos a tal conclusão, as considerações de Fisher (2020)

sobre o assunto são essenciais. De acordo com ele, “[s]em uma alternativa crível e coerente ao capitalismo, o realismo capitalista continuará a governar o inconsciente político-econômico” (FISHER, 2020, p. 130). Ou seja, até mesmo um gênero não marcado pelo realismo em seu projeto estético acaba se amarrando ao realismo capitalista quando encontra as limitações do pensamento fora do capital.

No entanto, destacamos que a investigação dos limites da sátira social no campo da ficção científica não é uma novidade do século XXI ou um elemento isento de críticas até então. O próprio Kornbluth, poucos anos após a publicação de *Os Mercadores do Espaço*, fez uma crítica (e por que não autocrítica) ao *status* do gênero sobre o qual ele escrevia:

O romance de ficção científica possui crítica social, explícita e implícita, mas eu acredito que essa crítica é massivamente atravessada por um material simbólico inconsciente mais preocupado com o relacionamento do indivíduo com sua família e o universo do que com o relacionamento do indivíduo com a sociedade (KORNBLUTH, 1957).

As contradições e limitações podem ser vistas em inúmeros aspectos, mas um interessante e simbólico é a inserção de *Os Mercadores do Espaço* como uma das obras do acervo da organização estadunidense *Library of America* cujo objetivo é “celebrar as palavras que deram forma à América [sic]” (ABOUT, 2021, tradução minha), ainda que existam trechos do romance que caminhem na contramão da formação dos Estados Unidos e da expansão do capitalismo global no século XX. Exemplo disso é a epifania de Mitch quando percebe como é o mundo fora da bolha de alta classe e como as forças com potencial opositor ao sistema estavam sendo subestimadas:

- Os interesses dos produtores e os dos consumidores não são idênticos;
- A maior parte do mundo é infeliz;
- Os trabalhadores não encontram automaticamente o trabalho em que podem ser mais úteis;
- Os empresários não jogam a sério nem segundo as regras;
- Os “conservas” são sãos de espírito, inteligentes e organizados (POHL; KORNBLUTH, 1973, p. 147).

A apropriação da crítica anticapitalista vai de encontro à plasticidade do próprio capitalismo que, nos moldes descafeinados propostos por Žižek (2004), permite uma quantidade farta de crítica *água com açúcar*, como é dito popularmente. “Não nos dizem mais ‘beba café, mas com moderação!’, agora a regra é ‘beba todo o café que quiser, pois o café já está descafeinado...’” (ŽIŽEK, 2004), argumenta o filósofo. No contexto de nossa análise, isto significa: *critique tudo o que quiser, pois a crítica já está descafeinada*. Portanto, a *crítica anticapitalista* dentro do *jogo capitalista* existe e precisa existir para cumprir um papel de reflexão e falso compromisso. Pensando na indústria cultural, tal crítica é abundante, mas está sempre condicionada a permanecer inofensiva. Caso contrário, poderíamos estar falando de subversão, um tipo de aventura imaginativa e utópica que superaria o capitalismo, o que não aparenta ser o caso de *Os Mercadores do Espaço*.

Referências

- ABOUT. *Library of America*. 2021. Disponível em: <https://www.loa.org/about/>. Acesso em: 29 maio 2021.
- AINDA mais conectados: novas formas de consumir conteúdo ganham espaço. *PUCRS: notícias*, Porto Alegre, 14 abr. 2021. Disponível em: <https://www.pucrs.br/blog/ainda-mais-conectados-novas-formas-de-consumir-conteudo-ganham-espaco/>. Acesso em: 29 maio 2021.
- BUCHANAN, Matt. Coffiest, Soy lent’s new coffee shake, is surprisingly almost good. *Eater*, [s. l.], 11 ago. 2016. Disponível em: <https://www.eater.com/2016/8/11/12430074/soy-lent-coffiest-coffee-drink/>. Acesso em: 29 maio 2021.
- DINO Agência de Notícias. O futuro da internet estará dividido em: criar conteúdo ou consumir conteúdo. *Terra*, 4. nov. 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/dino/o-futuro-da-internet-estara-divido-em-criar-conteudo-ou-consumir-conteudo,3d459bfa8e-664b545f90534b32268972q0jq2yiq.html/>. Acesso em: 29 maio 2021.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. New York: Verso, 2005.

- KORNBLUTH, Cyril M. The failure of the science fiction novel as social criticism. *American Science Fiction*, [s. l.], 1957. Disponível em: http://sciencefiction.loa.org/biographies/pohl_failure.php/. Acesso em: 29 maio 2021.
- LÖWY, Michael. *O que é o ecossocialismo?* 2. ed. São Paulo: Cortez, 2014.
- POHL, Frederik; KORNBLUTH, Cyril. M. *The space merchants*. New York: Ballantine Books, 1953.
- POHL, Frederik; KORNBLUTH, Cyril. M. *Os mercadores do espaço*. Lisboa: Livros do Brasil, 1973.
- ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. São Paulo: Seoman, 2018.
- ŽIŽEK, Slavoj. A paixão na era da crença descafeinada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1403200408.htm/>. Acesso em: 28 maio 2021.

A rua como Exu em João do Rio e Orestes Barbosa

Paulo Rodrigo Verçosa Barros¹

Introdução

No trabalho que será desenvolvido, representar-se-á a cidade, ou melhor, a rua, que é um de seus reflexos, mostrando o seu lado obscuro, denominado assim devido ao intuito de eliminar seus costumes e tipos. O processo eliminatório iniciado pela reforma urbana à qual a cidade do Rio de Janeiro passou no começo do século XX desejava apagar costumes típicos, como as festas populares. O caráter da eliminação de costumes urbanos da face obscena da cidade foi alvo de textos do escritor Olavo Bilac (1865–1918), que tinham como alvo as festas populares, tal qual a Festa da Penha, que ocorria nos meses de outubro e novembro.

Além desse olhar sobre a rua, será tratada aqui a aproximação das visões sobre ela dos autores João do Rio (1881–1921) e Orestes Barbosa (1893–1966), sendo o segundo um grande admirador do primeiro e seguidor de uma mesma linha, tal qual encontra-se destacado no prefácio do livro *Bambambã* (1923): “Com o lançamento de *Bambambã*, em 1923, Orestes Barbosa inscreve-se na linha inaugurada por João do Rio, o singular cronista da cidade no início do século”.

A visão da rua que utilizaremos para analisar esse local e relacionar ao Orixá Exu, que é capaz de inverter e transformar todas as situações, além de não obedecer a regras e de seguir ordens por ele mesmo estabelecidas. As ruas, como a casa de Exu e, principalmente, a encruzilhada, trazem consigo essa ideia de insubordinação.

A perseguição a Exu, por parte dos colonizadores europeus, está relacionada à associação que estes fizeram do Orixá com o diabo católico, de chifres e capaz de cometer maldades com as pessoas que habitavam com ele a sua casa, o inferno criado pela Igreja Católica para o qual aqueles que não seguissem os mandamentos do catolicismo iriam. Assim, tal como o inferno seria o local para onde os condenados pela noção de pecado iriam após a morte, a rua era o

1. Aluno de Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: prvercosa@yahoo.com.br

local dos perigos no espaço urbano, onde aqueles que, segundo o *ethos* burguês, são perigosos e ameaçadores, tanto aos hábitos quanto à visão colonialista. Dessa forma há a demonização de Exu, e há também um processo da rua como um demônio ou lugar infernal. A proposta do presente artigo é comparar a rua com o Orixá Exu: ambos não se submetem às regras da burguesia porque operam por regras próprias e, por isso, são considerados rebeldes, indomáveis e marginais.

O que é a rua?

A rua, responsável pela composição da cidade como um grande organismo denominado metrópole, traz consigo as características da cidade como tal. O espaço da rua é um reflexo da cidade, em tamanho menor, e como cada metrópole possui uma característica própria, uma rua também terá suas particularidades, podendo passar por processos de urbanização que a modificam, transformam e reorganizam. A classificação de uma rua, segundo a sua localização, também pode acontecer como em ruas do subúrbio, onde a maneira pela qual elas são identificadas diz respeito à sua distância do que se chama centro urbano, sendo essa classificação subordinada à geografia da cidade e a localização de cada uma das ruas nesta.

Não será somente a classificação em ruas de subúrbio e do centro que irão separá-las. Podemos classificá-las segundo a lógica dos espaços, tal qual Roberto Damatta registra, em seu livro *A casa e a rua* (2000, p. 30), do qual podemos destacar a seguinte passagem: “Não é preciso especular muito para descobrir que temos espaços concebidos como eternos e transitórios, legais e mágicos, individualizados e coletivos”. Apoiando-se nessa perspectiva dos papéis que a rua pode ou não possuir, podemos compará-la com um Exu, tal como descrito por Wagner Gonçalves da Silva (2019), em seu livro *Exu: o guardião da casa do futuro*, no qual Exu é o responsável por inverter, subverter e questionar padrões, regras e comportamentos. A rua como espaço de socialização transgride a ideia da individualidade, impessoalizando o homem e fazendo com que este assuma uma identidade coletiva, passando a conviver com pessoas de diversos extratos sociais, como, por exemplo, sambistas e intelectuais, que podem estabelecer relações de troca e de sociabilidade nos espaços dos cafés e botequins,

como o encontro entre o escritor Manuel Bandeira (1886–1968) e José Barbosa da Silva (1888–1930), conhecido como Sinhô.

Quando transitamos pela rua, deixamos de ter nossas características pessoais e particulares para sermos transeuntes de um local onde os perigos rondam. Para alguns, como os malandros, autênticos filhos da rua, este lugar pode fazer o papel de casa e de local de nascimento, tal qual encontra-se em *A Alma Encantadora das ruas* (1908), de João do Rio, na crônica intitulada *A rua*: “a rua criou o garoto”.

A ruas, seus encantos, perigos e mistérios

A rua guarda seus encantos, perigos e mistérios, e cada um desses itens encantou diversos escritores e fez-se presente em diversas obras. O retrato de tipos populares está presente em muitas narrativas. Um grande exemplo é Charles Baudelaire (1821–1867), que apresenta um novo sujeito: o *flâneur*. Baudelaire inaugura um novo olhar sobre a rua e sobre a paisagem urbana. Define-se o ato de flanar da seguinte forma: “Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem [...] Flanar é a distinção de perambular com inteligência” (RIO apud GOMES, p. 121). Além de Baudelaire, outros escritores, como Edgar Allan Poe (1809–1849), com o texto *O homem da multidão* (1840), vão relatar essas experiências de transitar por uma cidade moderna sem se perder, pois flanar significa caminhar com inteligência.

É movido pelo seu declarado amor pelas ruas que João do Rio escreve sobre estas e se permite por elas flanar, realizando, dessa forma, um retrato dos tipos que transitavam pelas ruas. Através de uma série de crônicas, publicadas pela primeira vez em jornal e, depois, em livro, este intitulado *A alma encantadora das ruas* e publicado em 1908, João do Rio faz um retrato de tudo aquilo que viu nas suas experiências como *flâneur*, realizando um panorama de cada canto da cidade com seus mais ilustres e famosos habitantes. Nesse ato de andar pela cidade flinando, João do Rio frequenta diversos locais, é levado pelo lado misterioso da rua, quebrando a ideia do perigo eminentemente em diversas situações, modificando suas opiniões. Uma das opiniões que o autor possuía muito forte era sobre os cordões carnavalescos e sobre a festa popular feita na rua, durante o período do carnaval. O autor inicia seu texto relatando como a festa levava o caos

para a cidade, como se destaca em seu relato: “Nós íamos indo, eu e o meu amigo, nesse pandemônio” (RIO, p. 56), e termina sua crônica relatando que o amor pelo horror o leva a modificar a sua forma de olhar para o carnaval.

O fascínio e o amor que atraem João do Rio às ruas se misturam à noção de mistério, perigo e encantamento. Rio se deixa arrebatar pelo carnaval, impessoalizando-se e perdendo sua identidade pelo que, de fato, as ruas pedem em cada um de seus aspectos.

Como a rua aparece na obra de João do Rio

A rua como objeto de representação na obra de João do Rio (1881–1921) se mostra em suas diversas formas e tipos através, por exemplo, dos tipos sociais, como o malandro, a prostituta, os moradores de cortiço, negros e demais sujeitos que possuíam a rua como seu principal ambiente e meio de sobrevivência, através de atividades econômicas informais, como se vê na crônica *A Rua em A alma encantadora das ruas* (1908), no título “Pequenas profissões”. Dessa forma, o cronista João do Rio adotará o seu olhar de observador sobre a cidade.

Assumindo a postura de um *flâneur*, termo que designa aquele que se perde pelos caminhos da cidade com o intuito de observá-la, João do Rio olha para a cidade do Rio de Janeiro com um olhar apaixonado, principalmente para a rua, misturando-se aos demais transeuntes e tipos desta ou tomando a noção criada por Luiz Rufino em *A Pedagogia das encruzilhadas* (2019): “povo de rua”. Rio (1908), nas primeiras páginas de seu livro, fala de seu amor pela rua com a seguinte frase: “Eu amo a rua” (p. 1), e esta, como seu objeto de análise e admiração, anima-o e instiga-o, levando o autor a conhecer mais os seus mistérios como um jornalista que, através do texto, detalha este universo da rua em sua obra.

A rua, como caracterizada nas crônicas de João do Rio, constitui-se como local único, mesmo sendo um reflexo daquilo que foi presenciado pelo escritor em suas excursões pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Mesmo que ainda opere com reflexos do processo urbanístico, a rua se comporta de forma autônoma, tal qual Exu, que, mesmo transgredindo as regras, não perde seu caráter de mensageiro, que o imagina como dinâmico e capaz de subverter todo tipo de ordem a ele imposta.

A rua representada na obra de Orestes Barbosa

Orestes Barbosa (1893–1966), jornalista, cronista e compositor, advindo de um grupo composto por pessoas de diversas classes e tipos sociais diferentes, transcreve, assim como João do Rio (1881–1921), as ruas e as esquinas; entretanto, foca nas figuras que compõem o povo de rua. O jornalista trata da rua tal qual um local onde suas narrativas desaguam como um rio que chega ao mar, como acontece na narrativa de *Bambambã* (1923), descrito no prefácio como um livro “esquinado”. Essa característica indica que a obra de Orestes Barbosa terá como foco a rua como passagem e cenário de algumas das narrativas presentes em seu livro.

A história de *Bambambã* começa pelas situações que Orestes Barbosa presencia no período em que esteve preso, procurando retratar como era a vida cotidiana na cadeia, relatando o banho de sol, o café da manhã etc. O autor compara a prisão a uma cidade, como, por exemplo, no trecho a seguir, onde ele deixa bem clara essa ideia: “A casa de detenção é uma cidade entregue ao ilustre Coronel Meira Lima” (BARBOSA, p. 45), e a rotina do presídio onde viveu reflete o cotidiano de uma cidade que possui um leiteiro e apresenta divisões em bairros. “O leiteiro só vai a Botafogo, Flamengo, Tijuca e Vila Isabel — os salões, a primeira e a terceira galeria” (BARBOSA, p. 46). Além do cotidiano, o autor fala dos tipos que estão na prisão e o que fizeram para estar ali, dedicando alguns textos a esses indivíduos e suas histórias. Os tipos populares não somente interessam ao autor quando este está preso, mas também quando está fora da cadeia eles são a matéria mais importante da escrita de Orestes Barbosa.

A narrativa do livro focaliza não a rua como espaço geográfico, mas seu papel de origem e de formação, como na crônica *A malandragem*, responsável pela formação do malandro, que possui talento na arte do falar, a denominada “lábria”, e compõe o lado mítico da rua do começo do século XX, servindo também como casa para os representantes desse tipo social. A rua apresenta, em Orestes Barbosa, os dois lados: local de passagem e casa, retomando a lenda de Exu que passa no mercado com um chapéu de duas cores e desafia aqueles que o viram a dizer a cor exata do acessório. Assim, Exu instala uma disputa porque, na verdade, ele usava um chapéu bicolor e não de apenas uma cor só, como alguns descreviam e, desta forma,

a rua em Orestes Barbosa possui o papel de casa e de passagem também, tal qual Exu e seu chapéu.

Diferenças e semelhanças entre Orestes Barbosa e João do Rio

Existem diversas semelhanças e contrastes entre as obras de João do Rio, frequentador dos salões e dos cafés, e de Orestes Barbosa, que circulava em locais diferentes do cronista e utilizou suas experiências nos seus textos: mesmo ambos sendo intelectuais boêmios, seus locais de trânsito apresentam diferenças. Orestes Barbosa fez parte de um grupo de intelectuais advindos de diversas classes sociais, dentre os quais podemos ressaltar o estudante de medicina Alberto Porto, que, juntamente a Mário Lago, compunha o grupo de intelectuais do qual Orestes Barbosa fazia parte e fez com este parcerias em alguns sambas, que o jornalista também compunha. Essa seria mais uma diferença entre ambos: Orestes fez letras de sambas, como *Chão de estrelas* (1937), e ficou conhecido, principalmente, por tais canções; João do Rio obteve destaque em suas crônicas, publicadas nos jornais.

A aparência física também diferencia Orestes Barbosa e João do Rio: enquanto João do Rio adotava a aparência de dândi, Orestes Barbosa possuía um jeito mais informal e denominado por Rosa Maria de Carvalho Gens e Armando Gens (1993) como um autêntico “cariquíssimo” na sua aparência, negando, desta forma, uma imagem elitizada, relacionada à figura do dândi. Através da descrição física de Orestes Barbosa como um sujeito franzino, que levava a sua bengala, ao contrário do dândi que a levava como um acessório para adornar a sua imagem, “segurando uma bengala semelhante ao cajado dos peregrinos” (p. 15), fica demonstrado também que o autor peregrinava pela cidade e, assim, pode-se comparar seu lado *flâneur* com o de um peregrino, que faz sua busca por um local sagrado, que, neste caso, é a rua.

Adotando uma maneira ágil em sua forma de escrever, sendo chamado de taquígrafo das esquinas por isso, Orestes Barbosa registra, entre suas experiências, o período em que ficou preso. Através de textos como *Namoro na cadeia*, *Um beijo na dama azul* e *Arco íris*, em seu livro denominado *Bambambã* (1923), expressão esta utilizada para denominar um sujeito tido como “valentão”, o autor relata sua experiência,

convivência e trocas com outros detentos e registra a história dos tipos que conheceu na prisão e o que levou cada um deles a ser preso.

Visitando e analisando locais diversos, Orestes Barbosa descreve uma série de experiências vividas, como em sua crônica *Na macumba de Mãe Elvira*, em que descreve o ritual que presenciou em um terreiro de Umbanda localizado em um lugar denominado Boca do Mato, assim como João do Rio, que visitou casas religiosas e registrou suas mais variadas experiências nos templo em outro livro, intitulado *As religiões do Rio* (1906); mas, antes desta obra, o aspecto religioso faz-se presente em *A alma encantadora das ruas* (1908), através do texto *Pequenas profissões*, onde destaca, no tópico “Orações”, o ofício de vendedores de rezas. Ambos os autores estiveram nos locais de cada uma das histórias e procuraram descrever o que viram, ouviram e sentiram. Mesmo Orestes Barbosa tendo sido aquele que mais se concentrou nas figuras que encontrou pelo caminho, esse é um traço que os dois autores têm em comum: a visita aos locais e o registro das experiências feitas em seus textos. Apesar das diferenças, há um fato inegável entre os autores analisados: Orestes Barbosa admite ser discípulo de João do Rio e afirma haver sido influenciado pelos textos de João (mais uma característica em comum entre ambos), e, da mesma forma como João do Rio tem o seu texto *A rua*, podemos aproximar Orestes Barbosa do autor de *A alma encantadora das ruas* (1908) com o texto *A favela*.

Podemos contrastar os textos de Orestes Barbosa e João do Rio sobre a vida carcerária. Para isso, tomaremos a seguinte diferença entre as suas biografias: ao contrário de Orestes Barbosa, que esteve preso e de fato conheceu com detalhes a rotina de uma prisão, João do Rio apenas a visita, sendo não mais que um observador daquela realidade da qual pouco escreve, e então publicando o texto *Onde às vezes a rua termina*, no qual dá detalhes da rotina de uma prisão, porém, com menos riqueza de detalhes que Orestes Barbosa. Para João do Rio, a detenção seria o fim da rua, e as ruas desembocariam nas prisões, para onde os indivíduos que praticavam o crime de vadiagem eram destinados, assim como por outros atos qualificados como crime pelo código penal da época. Ao contrário de Orestes, que via na detenção uma escola para o malandro, que iria sair para a rua, João do Rio enxerga esse local como o fim da rua.

As diferenças e semelhanças entre João do Rio e Orestes seriam diversas. Como destacamos, a forma de investigar, fazendo-se presente

nos locais, era traço comum entre ambos, já que há uma influência de João do Rio na obra de Orestes Barbosa, sendo admitida pelo próprio. O trânsito de ambos em lugares classificados como perigosos, por pertencerem ao espaço da rua, que abrigava figuras tidas como perigosas, carregava essa característica.

Quem é Exu?

Na mitologia iorubá, o orixá Exu é representado através do símbolo fálico por ser responsável, segundo Vagner Gonçalves da Silva, no livro *Exu o guardião da casa do futuro* (2019), pela fertilidade e pela sexualidade. O caráter dinâmico do orixá e sua função de mensageiro dos orixás se junta à sua face de malandro e brincalhão, sendo capaz de subverter todas as regras e transformar o erro em acerto. Algumas características do seu culto foram as responsáveis pela ligação de Exu ao diabo, como foi descrito pelo cristianismo. Porém, na mitologia iorubana, Exu possui papel importante, inclusive auxiliando na criação do mundo e aparecendo em diversos mitos que dizem respeito à criação do universo.

Exu, como mensageiro, é quem será o responsável por levar a mensagem entre os homens e os orixás. Nos xirés de candomblé, o primeiro orixá a ser saudado e alimentado é Exu. Segundo a tradição do candomblé, Exu deve ser o primeiro a receber seu sacrifício, pois pode atrapalhar a festa, com suas artimanhas e espertezas, invertendo todos os papéis e causando confusões nas celebrações. Por ser mensageiro, Exu recebe sempre uma parcela das oferendas destinadas a qualquer orixá, além de causar confusão e, por isso, deve ser sempre “despachado”, adjetivo advindo do nome dado ao ato de oferecer Exu, ritual este denominado despacho, mas também podendo receber outros nomes, como padê de Exu.

A fome de Exu é mais um traço a ser destacado: o apetite do orixá é incontrolável, estando presente em algumas narrativas que contam que quando a fome de Exu não é controlada ou saciada, o orixá pode atrapalhar qualquer tarefa que esteja sendo realizada, pois o cargo de fazer a segurança também pertence a ele. O tamanho da sua fome também contribui para que Exu possa ser o primeiro a ser alimentado. A gula do orixá impressiona, por ter sido capaz de devorar a própria mãe, comer toda as plantações de uma cidade e beber

a água de todos os rios. Assim como a fome de Exu deve ser controlada e saciada, a rua deve ser controlada, segundo a lógica colonialista, pois é capaz de devorar os indivíduos que por ela transitam, e essa face devoradora de Exu, a qual é relacionada à sua face de enugbarijó, que significa “a boca que tudo come”, também se faz presente na rua, que iguala todos os seres que nela estão de maneira indistinta. Quem está na rua se torna um transeunte devorado pela boca que come tudo e transforma todo e qualquer alimento que passa por ela através do seu poder transformador.

As visões sobre Exu

Exu, tal qual se apresenta como mensageiro, desordeiro, brincalhão e subversor de regras e princípios, juntamente com seu falo, será associado ao diabo cristão. Nessa concepção do Exu como diabo se encontra na explicação entre o falo e o paganismo que se utiliza em seus rituais, principalmente aquelas que estão relacionados à fertilidade, com seus estandartes de órgãos genitais. Os traços e gostos de Exu auxiliarão no seu processo de demonização pelos colonizadores europeus, que irão associá-lo ao diabo cristão junto com os costumes pagãos perseguidos na Europa durante vários séculos e combatidos pela Igreja Católica.

Os rituais pagãos praticados na Europa, responsáveis pela condenação de diversos indivíduos nos tribunais da Santa Inquisição, auxiliaram o colonialismo europeu para a demonização de Exu. Os tipos e as cores dos animais sacrificados para o orixá servem à associação entre Exu e o diabo cristão. O orixá dono das encruzilhadas e senhor dos caminhos tem como predileção os animais de cor preta, tais quais o bode, o porco, o cachorro e o galo, animais favoritos utilizados em diversos rituais do orixá, como alguns ebós, tidos por Rufino (2019) como os rituais responsáveis por dinamizar a comunicação entre homens e orixás. Porém, qual seria, de fato, a relação entre os animais favoritos de Exu e o diabo cristão? Mais uma ligação a ser feita pelos colonizadores, através dos animais e das cores destes.

Durante muitos séculos, o catolicismo cristão, religião praticada pelos colonizadores europeus, procurou utilizar as patas do bode nas

representações pictográficas em que o diabo estivesse presente, tal como podemos constatar pela seguinte citação:

O caráter erótico e o sacrifício de bodes, cães e porcos a exu forma vistos como mais uma evidência do seu caráter demoníaco. Na Europa, esses animais estavam associados ao diabo, que era pintado nas gravuras como um ser antropomórfico (com chifres, rabo e patas de porco ou bode) ou um cão negro. (SILVA, p. 27-28).

As cores preferidas por Exu são a preta e a vermelha: a coloração preta estava relacionada ao cão, que faz uma alusão ao diabo; o vermelho faz ligação ao fogo, predominante no inferno, local mítico no qual o diabo reside, segundo a tradição cristã.

No Brasil, o ritual de Exu se encontra bastante diversificado, a começar pela relação entre o orixá e os santos católicos. Ao chegarem ao Brasil e serem enviados a diversas partes distintas do país, os negros foram ligando o orixá Exu a santos católicos diversos, como São Benedito, São Pedro e Santo Antônio. Destacamos os dois últimos pela sua relação com o caráter de guardião atribuído a Exu. Assim como São Pedro é o responsável pela chave do céu, Exu seria a ele associado por se localizar sempre na parte externa da casa, sendo o guardião da porta. Santo Antônio se liga ao orixá devido à sua relação com o povo, com destaque para a relação de Santo Antônio com os mais pobres e os que vivem pela rua, local percebido como proibitivo e perigoso. O culto a Exu no Brasil não fica somente restrito ao candomblé, mas também à umbanda, crença esta tida como uma resposta da espiritualidade ao colonialismo, segundo Rufino e Simas em *Flecha no Tempo* (2019).

No Brasil, o Exu do candomblé é o Exu que possui o seu assentamento localizado na parte externa da casa, e a figura do Exu-compadre, como é presente com destaque na umbanda, cultuada no Brasil, fica dentro de casa. O primeiro desses Exu é visto como perigoso, enquanto o segundo não apresenta nenhum risco, por isso sendo chamado de compadre, com seu caráter de transitar entre diversos locais.

Assim como Exu foi dividido em dois nos cultos da umbanda e do candomblé, a rua também passa por esse processo, dividindo-se na rua perigosa e na rua mais calma, que pode ser frequentada por todos sem oferecer perigo.

Quem é o povo de rua e como se relaciona à rua

O povo de rua é associado na umbanda a aqueles que são comandados por Exu, o orixá da mitologia iorubana que está relacionado às encruzilhadas e aos locais de passagem, mostrando o caráter transitório de Exu e sua capacidade de modificar-se através de sua agilidade, praticando a possibilidade. A possibilidade como prática, descrita por Rufino em *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), preserva aquilo que é visto como uma ameaça pelo colonialismo, que tenta controlar aquilo que o ameaça. Na encruzilhada, tudo aquilo que é uma ameaça ao colonialismo se mantém vivo. Nas frestas desse local, a possibilidade reina.

Ser povo de rua é praticar o que é proibido, subverter a ordem colonialista vigente, que, em vão, tenta ter o controle de tudo. A ameaça, ao contrário do que os colonizadores pensam, escapa do epistemicídio, definido como “destruição dos saberes, práticas, modos de vida, visões de mundo, das culturas que não se enquadram no padrão canônico” (SIMAS, 2019, p. 48). A luta contra o epistemicídio é a luta do povo de rua. É o povo de rua que luta contra o apagamento desses costumes, como a manutenção da religiosidade, da música que faz o típico som da rua, como em *A musa das ruas*, crônica dedicada a falar dos músicos que ganhavam a vida tocando nas ruas da cidade e modificando a paisagem urbana, ou pintando seus murais, como em *A pintura das ruas*.

A rua é a casa, o lar, do povo de rua, e somente o seu povo pode modificá-la. O seu espaço só pode se relacionar com sua gente, e, mesmo assim, sua gente está subordinada à rua, local das práticas perseguidas, silenciadas e proibidas pelo olhar colonialista. Se o olhar do outro é de alguém da rua, ele é perigoso, pois a prática do povo de rua, por ser proibida, apresenta riscos e, como faz parte do cotidiano urbano, encanta o mistério das ruas, que fascina os autores João do Rio e Orestes Barbosa.

A relação entre Exu e o popular

A ligação de Exu com o popular vai da sua relação com o dinamismo e com os caminhos, neste caso, o da rua. Como local, a rua abriga os encontros e desencontros, que se formam numa peculiaridade da

casa de Exu: a encruzilhada, encontro de esquinas. É na casa de Exu e do povo de rua que são praticadas, nas dobras e nas frestas das encruzilhadas, as práticas proibidas pelo *ethos* judaico-cristão patriarcal colonialista, que tenta eliminar tudo que o ameaça através do processo descrito como epistemicídio, que esteve presente em diversos momentos da história da cidade do Rio de Janeiro, como podemos destacar no projeto de urbanização, intitulado como reforma urbana, que vigorou no começo do século XX. Nas constantes reformas urbanas, a rua é violentada através de diversos processos urbanistas, reinventando-se nas camadas escondidas de um palimpsesto, sempre apagada e reconstruída, sucessivas vezes.

Exu se relaciona com o popular e com o povo de rua pela sua capacidade de ter várias faces. As atitudes de reinvenção da rua como espaço de práticas e saberes, pois, criam a possibilidade de serem encontradas diversas manifestações culturais e formas de conhecimento: “as ruas são arenas do conforto, o local do trabalho ambulante, do convívio social da ajuda e da troca de informações” (VELLOSO, 2015, p. 45–46). Desta forma, com a citação do livro de Monica Pimenta Velloso, *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes* (2015), como Exu apresenta em uma de suas faces a boca que tudo come e transforma, a rua é essa boca que devora os saberes e os une, cuspidos na encruzilhada de maneira distinta da qual foram apresentados. Na rua, também, João do Rio e Orestes Barbosa encontram o material para seus textos e, nestes, ambos declaram seu amor a esse espaço da cidade que lhes dá tanto material e os encanta, fazendo com que se percam e flanem por ela de maneira apaixonada.

Conclusão

Concluimos que a relação da rua com os Exus vem de diversos fatores e aspectos do olhar direcionado sobre esse local e das formas de controle exercidas reativamente sobre ele. Assim como o culto de Exu se reinventa quando chega no Brasil, associado aos santos católicos, a rua se reinventa para continuar a existir com seus costumes populares, como a Festa da Penha, que foi perseguida, ou com os músicos que tocavam pelos bairros da cidade, que existem até hoje, tocando ritmos diversos, ou com os pintores de rua, que até hoje existem na

figura dos grafiteiros, que modificam os muros que fazem parte da paisagem urbana.

A rua é uma criadora de tipos, reinventa os indivíduos, foi capaz de fazer os seus, inventar “o garoto”, que se torna uma figura extremamente perseguida, pois, segundo a ordem do *ethos* vigente, é um praticante da vadiagem, prática que deve ser combatida e proibida pelo *ethos* burguês, que possui a sua lógica baseada no trabalho e na produtividade, ditando que quem não se alinha às suas regras deve ser controlado ou eliminado. A rua, como local onde tudo aquilo que é proibido se torna permitido, comporta como um Exu.

A rua, em Orestes Barbosa e João do Rio, mostra-se como um local cheio de mistérios a serem desvendados e que não possui forma de domínio. Ela faz as suas próprias regras e possui seu dinamismo próprio, através de sua agilidade, que os autores sabem representar em sua obra, sendo Orestes Barbosa conhecido como o taquígrafo das esquinas, e João do Rio, inspirador de Orestes, um apaixonado pela rua, mostrando a face malandra, perigosa e subversiva da rua, tal qual um Exu que foi visto como um orixá perigoso, que deve ser combatido ou, dentro dos candomblés e da umbanda, como o orixá dono da rua e que deve ser respeitado sempre pela sua importância dentro do culto.

Referências

- BARBOSA, Orestes. *Bambambã*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, departamento geral de documentação e informação cultural, 1993.
- DA MATTA, R. *A Casa & a Rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000183.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Morula, 2019.
- RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antônio. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Morula, 2019.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

- SIMAS, Luis Antônio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- SIMAS, Luiz Antônio. *Almanaque de brasilidades*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismos no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro: KBR Editora Digital, 2015. *E-book*.

O *flâneur* Riobaldo: uma travessia metafísica

Rosa Amélia Pereira da Silva¹

Iniciamos esta reflexão partindo da ideia de que Riobaldo tem o perfil de um *flâneur* sertanejo. Tal caracterização ocorre porque compreendemos o perfil do *flâneur* a partir de Aragon, que define esta figura como aquele que “está em busca de um conhecimento que não seja fruto da razão, mas sim da experiência sensível, daí a importância do olhar. Entregando-se, através dele, à exploração voluntária do delírio, ele realiza um movimento de trocas reveladoras entre o subjetivo e o objetivo” (ARAGON, 1996, p. 12). Riobaldo, apesar de estar num contexto de guerra, revelando a bravura e a objetividade da vida carrasca do sertão, desenvolve um olhar sensível para a vida e para o mundo.

Silva (2019) defende que o *flâneur* sertanejo é uma figura anterior ao *flâneur* urbano, caracterizado muito mais por um estado emocional do que pelo território, que demarcaria a existência, caracterizando-o essencialmente como urbano. Fundamentada nas passagens benjaminianas, a estudiosa advoga que as bases para o *flâneur* urbano, tão bem descrito pelo poeta filósofo, se assentam na vida campesina, uma vez que, além de Benjamin questionar “se é verdade que a cidade é o autêntico solo sagrado da *flânerie*” (BENJAMIN, 2018, p. 708), grande parte das condições psicológicas do *flâneur* também pode ser reconhecida nos homens do campo, por exemplo, o estado de melancolia, de nostalgia, de contemplação, o espírito romântico, devaneador, investigador, inquiridor.

O homem... está sempre em estado selvagem! O que são os perigos da selva e da pradaria comparados aos choques e conflitos cotidianos do mundo civilizado? O homem que enlaça a sua vítima no boulevard, ou aquele que trespassa sua presa nas florestas desconhecidas, não é ele... o mais perfeito predador? (BENJAMIN, 2018, p. 745).

Como o entusiasmo criador é nato do ser humano, o *flâneur*, que é “[a] figura” que “prenuncia a do detetive” (BENJAMIN, 2018, p. 739),

1. Professora de Língua Portuguesa e suas Literaturas no Instituto Federal de Brasília – IFB, estudante de filosofia na Universidade de Brasília – UnB, mestre e doutora em Literatura e Práticas Sociais – UnB, com estágio pós-doutoral pela Universidade de São Paulo – USP em Letras Modernas – FFLCH.

busca, em outros ambientes, a capacidade investigativa. Estabelecemos a relação de Riobaldo, personagem central da obra *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, com o *flâneur*, devido a algumas razões, entre elas destacam-se a de que as metáforas relacionadas ao campo estão sempre presentes nas descrições do *flâneur* benjaminiano, além de estar presente também em *O camponês de Paris*, obra que inspirou Benjamin a escrever o seu projeto *Passagens* (o primeiro esboço do projeto, hoje publicado no volume III do compêndio).

Nas palavras de Aragon (1996, p. 8), “ser camponês de uma grande cidade significa ver permanentemente o mundo com o inebriamento da primeira vez, ou seja, jamais perder o gosto da percepção do insólito”. E Riobaldo revela esse comportamento de *flâneur*. Ele tem uma postura investigativa de si mesmo, do mundo, num processo de autoconhecimento, adentrando a perspectiva fenomenológica, avançando a existencialista, para alcançar a sua condição metafísica. Todo esse processo acontece porque o seu olhar para o mundo, para as coisas, para os fatos revela-se um olhar genuíno. As palavras de Riobaldo demonstram a tentativa de apreender o sentido insólito e genuíno das palavras. Para exemplificar podemos citar algumas falas do referido personagem em relação a Deus, coerentes entre si, e, apesar de muito diferentes, nenhuma se mostra excludente e todas apresentam um caráter de autenticidade.

Deus é paciência. O contrário, é o diabo (ROSA, 1994, p. 17).

E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza (ROSA, 1994, p. 25).

Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele... 52 Deus come escondido, e o diabo sai por toda parte lambendo o prato... (ROSA, 1994, p. 71).

Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente perdidos no vaivem, e a vida é burra (ROSA, 1994, p. 76).

À medida que Riobaldo se constitui e se molda como um filósofo, ele vive uma extensa *flânerie* territorial pelo sertão; por sua condição de homem interiorano, jagunço, depois fazendeiro, o denominamos de filósofo sertanejo. E por que realizamos tal denominação?

Sem conhecer as teorias da filosofia, Riobaldo vive um processo de introspecção e investigação que o constitui um fenomenólogo. Ousamos afirmar que ele se torna *flâneur* porque antes se constituía um filósofo. O caráter filosofante de Riobaldo acontece à medida que, diante dos fatos, ele retorna aos fenômenos factuais para analisá-los, compreendê-los e compreender a si e ao mundo. É um processo. Riobaldo não nasce filósofo, mas vai se tornando filósofo à medida que vive e passa a inquirir sobre os fenômenos que constituem a sua vida. Riobaldo se revela um indagador dos sentidos, uma pessoa que tem uma consciência ingênua no sentido husserliano. Ele se volta para os fatos disposto a entendê-los, tentando dissipar-se dos juízos valorativos, apesar de estar cerceado por muitos. Algumas vezes, essa consciência ingênua revela-se um exercício difícil, uma vez que ele precisa se despir de todos os valores que já tem internalizado. De acordo com as suas palavras é possível constatar esse movimento:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantaseia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos desassossegos, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia (ROSA, 1994, p. 6).

Riobaldo, à medida que vive, passa a refletir de forma consciente acerca do que viveu. Essa consciência reflexiva está para além da consciência perceptiva. São dois momentos que o constituem, na verdade, a consciência de Riobaldo, aquela que ele traz pela memória das vivências percebidas e outra da reflexão acerca desses fatos na sua consciência reflexiva. Ales Bello (2006, p. 33), interpretando Husserl, esclarece que “reflexão é uma vivência humana, porque corresponde à capacidade que o ser humano tem de se dar conta do que está fazendo”, no caso, Riobaldo, do que ele viveu, como viveu, como deu sentido ao que viveu e do que ele é.

Eu era senhor dali e daqui: eu falando, ficava sendo. Do Demo, mesmo, não tirei noção (ROSA, 1994, p. 682).

Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia (ROSA, 1994, p. 700).

Aí eu era Urutu-Branco: mas tinha de ser o cerzidor, Tatarana, o que em ponto melhor alvejava (ROSA, 1994, p. 835).

Para além dessas ações, a que entendemos que eleva Riobaldo ao patamar de fenomenólogo “é a parte que reflete, decide, e está ligada aos atos da compreensão, da decisão, do pensar, é chamada de espírito” (BELLO, 2006, p. 39). Riobaldo demonstra essa habilidade o tempo todo na narrativa, por exemplo, ele reflete e duvida de tudo e de todos inclusive de si mesmo; ele reflete e compreende que é um ser de muitos medos e algumas coragens. Riobaldo é corpo-psiquê-espírito. E se torna uma consciência espiritual, porque consegue avançar para o nível da reflexão acerca dos fenômenos de sua vida, distanciando-se deles para pensá-los e (re)elaborá-los. Esse caráter reflexivo acontece em momentos como o que Riobaldo questiona e responde: “E o senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais”.

Nesta incursão reflexiva, entendemos que Riobaldo desenvolve o que Husserl denominou de método fenomenológico. Contudo, o referido narrador não se restringe à compreensão dos fenômenos da sua vida. Ele busca compreender a sua existência, entregando-se numa busca pelo que era, como era e no que foi se transformando ao longo da sua vida. É a tentativa de reconhecer no seu ente as transformações ontológicas vividas pelo exercício do seu ser. De Riobaldo, Tatarana, a Urutu Branco; de filho bastardo, jagunço, a fazendeiro de grandes posses; de aluno de Nhô Norato no Currálinho, a professor de Zé Bebelo, depois apreciador de poesia e até ensaiador de alguns versos, o narrador avança para outro nível nesse fazer filosófico. “Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão” (ROSA, 1994, p. 781). De homem que varia entre o medo e a coragem a homem pactário, ele deseja é ficar sendo. Nas suas palavras, para explicar o pacto, no momento em que ele retoma esta memória, relembra e ele mesmo afirma:

Nem eu queria me lembrar de pertencências, e mesmo, de quase tudo quanto fosse diverso, eu já estava perdido provisório de lembrança; e da primeira razão, por qual era, que eu tinha comparecido ali. E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo! (ROSA, 1994, p. 598-9).

Ele não quer apenas se voltar para as coisas que se mostram para entendê-las, entender a vida e explicá-la. Ao avançar no processo de reflexão, ele retoma toda a sua trajetória porque quer compreender

de si, e nessa compreensão tornar-se cada vez mais ele mesmo. Nesse sentido, Riobaldo avança para uma perspectiva ontológica, para a compreensão da sua existência.

Reconhecemos em Riobaldo um perfil existencialista, uma vez que ele não é, apenas. Ele existe. E tal existência passa o constituir para além do ente físico no mundo: o ser o aí no mundo, também chamado de *Dasein*. Riobaldo revela consciência em relação a esta categoria. E tal consciência é um movimento constante na vida de Riobaldo, que vive esse processo de autoconhecimento do seu ser, pelo viés do ser autêntico, uma vez que ele busca possuir-se e não negligenciar “a peculiaridade da [sua] própria existência como intérpretes do mundo” (RÉE, 2000, p. 31). Nessa busca pelo entendimento do seu ser, Riobaldo questiona-se, colocando o seu *Dasein* em funcionamento. Fenômenos importantes para a sua vida estão associados a essa busca. São eles que colocam Riobaldo em xeque e o provocam a pensar. Pode-se dizer que o primeiro fato que demonstra este lançar-se no mundo com os outros e que provoca Riobaldo a pensar sobre si mesmo foi a travessia com o menino Reinaldo/Diadorim na canoa. Num momento de primeira epifania, Riobaldo, numa perspectiva relacional, olha para dentro de si e reconhece-se tal como é – medroso, assustado – enxergando-se no outro de forma reflexa e refratária, uma que, nessa relação, é mobilizado a sentir coragem à medida que toma consciência de sua covardia.

Depois, este mesmo menino, crescido e tornado jagunço, leva Riobaldo a ingressar no bando de Joca Ramiro. Nesta nova imersão jagunciana, ele vive uma relação afetiva com x companheirx, que o provoca a olhar para o mundo e reconhecer nele a beleza das coisas simples, por exemplo, as flores do campo, os passarinhos, um em especial, o Manuelzin da C’roa. Riobaldo se põe a pensar e a questionar os fatos e o seu ser diante desses fatos, tanto que, diante do conflito por já ter feito parte do grupo de Zé Bebelo e por estar fazendo parte do grupo de Joca Ramiro, ele mesmo se questiona: “Eu, quem é que eu era?” (ROSA, 1994, p. 207).

Esta pergunta, porque situada num conflito de guerra ou porque situada num conflito de ordem ética, coloca Riobaldo no confronto consigo mesmo. Ele se indaga “[e]u era diferente de todos?” (ROSA, 1994, p. 816). Esse conflito ético o perturba e o tira do lugar comum. Ele não se vê como os outros jagunços. Nas palavras dele, julgando se diferente, constatava: “Era. Susto disso – como me divulguei” (ROSA,

1994, p. 816). Ele se autoanalisa e faz isso num processo filosófico interno e solitário, que é dividido apenas, depois de experienciado o fato, com o compadre Quelemém e com o doutor que o ouve nessa sua segunda narração. Ao longo da narrativa, ele vai se autodescrevendo e apontando a sua “pesável transformação”:

Três tristes de mim! Ali eu era o indez? Noção eu nem acertava, de reger; eu não tinha o tato mestre, nem a confiança dos outros, nem o cabedal de um poder – os poderes normais para mover nos homens a minha vontade (ROSA, 1994, p. 520).

Então eu não me conhecia? Um com o meu retraimento, de nascença, deserddado de qualquer lábia ou possança nos outros – eu era o contrário de um mandador (ROSA, 1994, p. 532).

Todos, de em antes, me davam por normal, conforme eu era, e agora, instantaneamente, de dia em dia eu ia ficando demudado (ROSA, 1994, p. 572).

Eu era eu – mais mil vezes – que estava ali, querendo, próprio para afrontar relance tão desmarcado. Destes meus olhos esbarrarem num ror de nada (ROSA, 1994, p. 597).

Aí eu era Urutu-Branco: mas tinha de ser o cerzidor, Tatarana, o que em ponto melhor alvejava (ROSA, 1994, p. 835).

Mesmo retiradas dos contextos de reflexão em que foram expressas tais ideias acerca de si, nas referidas passagens, é possível reconhecer o processo de autoconhecimento e de transformação consciente pela qual o narrador passa: o *Dasein* em atuação. Instigado a refletir, a partir dos fenômenos que viveu, os quais desencadearam pequenas epifanias durante a sua vida, desde menino, Riobaldo se familiariza “com a atmosfera vital do pensamento autêntico” (GIA-CÓIA JUNIOR, 2013, p. 47). Diante dessas falas, observa-se que, para ele, diante da guerra ou diante de uma paixão avassaladora, a essência do pensamento é o que traz iluminação acerca do seu ser.

Confrontamos com o pensamento de Heidegger, que busca responder à pergunta fulcral da filosofia acerca do que é o ser, o narrador rosiano, na sua simplicidade, mesmo fora do alto filosofar tradicional, sem ter conhecimentos dos grandes pensadores, traz à tona reflexões responsivas sobre o seu ser que podem, se generalizadas, compor uma reflexão acerca da ontologia do ser. E mesmo que essa resposta pareça não ter sido encontrada, Riobaldo nos mostra como descortinar esse caminho em busca dessa compreensão sobre o ser,

uma vez que ele aponta para que o ser só se constitui no exercício do ficar sendo, ele mesmo afirma que queria era “ficar sendo!” (ROSA, 1994, p. 599). E ele faz isso colocando-se no centro da reflexão: “mas, eu, o que é que eu era? Eu ainda não era ainda. Se ia, se ia” (ROSA, 1994, p. 555). Ele é o ser sobre o qual pensa, para o qual busca respostas, porque para ele “viver é muito perigoso” e “aprender-a-viver é que é o viver mesmo” (ROSA, 1994, p. 840), comprovando a ideia de Heidegger de que “o ser não somente não pode ser definido como também não se deixa determinar em seu sentido por outra coisa nem como outra coisa” (HEIDEGGER, 2005, p. 13).

Para Heráclito e seu seguidor, Heidegger, o ser é a própria atuação do homem no mundo. Não existe ser fora da atuação. E o homem atua conscientemente, enquanto ente, no mundo pela e a partir da linguagem. A existência humana se dá a partir da experiência da linguagem. Nas definições riobaldianas de si mesmo fica clara essa dialética construída na atuação do homem Riobaldo em seu contexto social: o sertão mineiro e o jaguncismo. “De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa” (ROSA, 1994, p. 132).

A condição humana, histórica, temporal e transitória dá a Riobaldo a possibilidade de ser, que, nas palavras de Heráclito (1996, p. 110), existe *a priori*: “[o] ser é o um, o primeiro; o segundo é o devir”. Ele fora lançado no mundo e, nas suas relações sociais situadas temporalmente, que o determinam enquanto ser na sua singularidade e transitoriedade, colocam-no numa posição de agente questionador e transformador de seu ente/ser ontologicamente, conforme explica Heráclito (1996, p. 113) quando afirma que “o espírito se relaciona na consciência com o sensível e este sensível é seu outro”.

Outra questão que evidencia a transformação existencial de Riobaldo e seu autoconhecimento, ao longo da narrativa, é o fato de ele se encantar, num determinado momento, com a palavra poética. Tal encantamento acontece no momento em que, depois de ter sido enviado pelo padrinho Selorico a Currealinho para aprender as letras, de ter sido alfabetizado e estimulado a ser professor, quando foram colocadas à prova suas habilidades triviais, ele se defronta com a Canção de Siruiz. Este encontro com a Canção de Siruiz, um momento também epifânico, desperta um processo criativo em Riobaldo.

Riobaldo descreve minuciosamente o encontro com a poesia de Siruiz. Ao narrar esse fato, Riobaldo questiona: “Reproduzo isto, e

fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos” (ROSA, 1994, p. 158). E ainda questiona mais: lembra-se dessa noite e dos fatos que aconteceram, recorda-se da canção de Siruiz, o jagunço poeta que se torna inspiração para Riobaldo.

*Urubu é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida –
vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...
Corro os dias nesses verdes,
meu boi mocho baetão:
buriti –água azulada,
carnaúba – sal do chão...
Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p’ra dar batalha,
convido meu coração...*

(ROSA, 1994, p. 165).

Lembra-se da forma como conduziu os jagunços para o Cambaúbal e não se lembra de alguns versos que tenha se proposto a escrever à época.

Não estou caçando desculpa para meus errados, não, o senhor reflita. O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, [...] aquilo molhou minha ideia. Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão. Eu mesmo por mim não cantava, porque nunca tive então de voz, e meus beijos não dão para saber assoviar. Mas reproduzia para as pessoas, e todo o mundo admirava, muito recitados repetidos [...] Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas. Então? Mas esses, que na ocasião prezei, estão goros, remidos, em mim bem morreram, não deram cinza. Não me lembro de nenhum deles, nenhum. O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinfim do orvalho, a estrela-d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem? (ROSA, 1994, p. 165).

Observa-se, a partir da construção, o reconhecimento de transformações que vão sucedendo e caracterizando o exercício criador

do ser riobaldiano. Nisso, ele organiza a compreensão do mundo e a compreensão de si, de seus afetos e de sua expressão poética.

A poesia compreende a essência total da obra de arte, e é através da obra de arte que o ser se põe em obra. E é através desta que o homem tem acesso à sua particular realidade histórico-cultural. É nesse sentido que devemos dizer que a palavra do ser instaura uma abertura (*offenheit*) na qual se dá a manifestação do manifestável. De duas maneiras, pode o homem habitar a proximidade do ser: seja pela ação criadora, e instituidora do dizer poético, seja pela preservação dos conteúdos e valores inerentes a este dizer (SILVA, 2010, p. 414).

Destaca-se que, nesse processo, Riobaldo “nunca começa a trabalhar em uma tela em branco: ele está sempre em progresso e nunca se completa” (RÉE, 2000, p. 35-6), característica própria do *Dasein*. Associamos a isto, a ideia de que a organização do mundo pelo pensamento está ligada à organização da linguagem. É por meio da linguagem que o homem toma consciência de si, do mundo e passa a questionar a si e ao mundo. Rousseau, nas palavras de Starobinski (1991), acreditava que a ausência da linguagem correspondia à ausência de uma consciência da duração. Assim, a invenção da linguagem está diretamente ligada à criação do devir. Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por vez inaugural. O que se diz genuinamente é o poema (HEIDEGGER, 2003, p.12).

Para Heidegger, “a linguagem é a morada do ser” (2003, p. 10), quando o homem consegue, pela linguagem, alcançar a essência e o modo de ser da linguagem. E por que a linguagem é a morada do ser e não religião ou a moral ou qualquer outro aspecto constitutivo do ser humano? Nas palavras deste pensador, a capacidade de elaboração, de expressão e de comunicação interpessoal que se dá pela fala é natural ao homem. Não só o distingue dos outros seres vivos, como também “a linguagem é o que faculta o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem” (HEIDEGGER, 2003, p. 7). A linguagem é a faculdade do *Dasein*.

Quando o poeta Riobaldo fala de amor, a palavra amor não deixa de ser elaboração, expressão e comunicação de algo. Contudo esse algo que é aproximado, nesse caso, não tem existência fora de outra existência. Logo, o caráter metafísico das palavras para expressão de sentimentos é praticamente uma tentativa de apreender o

inapreensível, exceto pelo sentir na existência. A palavra então é essa constante busca pelo infinito sentimental que cabe dentro do ser e é escapável ao mundo concreto. Por isso a linguagem é a morada do ser, porque é a partir dela que o ser se torna essência, que se passa a existir enquanto ser, ou seja, que se vive um devir: “Em sua essência, a linguagem não é a expressão nem a atividade do homem. A linguagem fala. O que buscamos no poema é o falar da linguagem. O que procuramos se encontra, portanto, na poética do que se diz” (HEIDEGGER, 2003, p. 14).

Riobaldo é um exemplo dessa expressividade linguística tanto no seu fazer estético, enquanto poeta, no seu fazer ético, enquanto jagunço, enquanto homem apaixonado por um companheiro, no seu fazer afetivo. Riobaldo mantém-se no processo de transformação. E o desejo de contar, só no momento em que ele também soube, a epifania vivida no momento em que o seu grande amor morre e ele descobre o seu grande segredo revela esse processo de autoconhecimento. Ele precisa contar para organizar-se internamente. Ele se revela linguagem pura, *Dasein* atuante pela linguagem.

Riobaldo, apesar de não compor a tradição, também elabora acerca do devir, é dele a ideia de que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 1994, p. 85). Uma característica substancial de Riobaldo é que este filosofa poetizando ou poetiza filosofando. Nesse processo de aprender a pensar a linguagem, a partir das relações com os outros e com o mundo, Riobaldo transita para outra esfera reflexiva, que demonstra um avanço na sua conduta filosófica: a metafísica, pois ele coloca a palavra no centro das suas reflexões. Ele se revela demiurgo de si mesmo, quando ele se abre para o fazer poético, tão avassalador, que o leva a prática da filosofia.

Ainda de acordo com Heráclito, todo homem é capaz de desenvolver o pensamento metafísico, quando ele, dentro de seu sistema, ou de seus sistemas, é capaz de organizar sistematicamente o pensamento. Tal organização do mundo pelo pensamento está ligada à organização da linguagem.

Riobaldo revela-se filósofo em busca do pensamento metafísico. A busca por entender os seus sentimentos relacionados ao medo e à coragem – ele mesmo disse “queria entender do medo e da coragem e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder” (ROSA, 1994, p. 134). – é uma tomada de consciência para a

existência do ser para além da corporeidade física. Riobaldo já sabe, nesse momento, que o seu ser é construído nessa relação histórica e hermenêutica, que se constitui a partir da sua linguagem. Ele realiza “uma pesquisa, como meios de ficção, sobre esses dois sentimentos, que junto com o amor, constituem o miolo da [sua] experiência existencial” (BOLLE, 2004, p. 229).

Trabalhamos, então, com a ideia de que a Metafísica, ou o pensamento metafísico, é a tentativa filosófica de apreender por meio da palavra aquilo que parece inapreensível no mundo físico. Podemos conceituar as coisas no mundo físico, e a palavra é a forma pela qual damos conta dessa conceituação. No pensamento, a palavra é a forma pela qual concretizamos o mundo. Para Benjamin a linguagem (ou a língua) humana revela certa perfectibilidade, uma vez que é a única capaz de nomear o mundo. Com a palavra, o ser humano nomeia o mundo. E só se pode nomear o mundo, porque ele se nos comunica o seu conteúdo espiritual. Além disso, o referido filósofo informa que “[a] tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia, pela representação, o caráter simbólico da palavra, no qual a ideia chega à consciência de si, o que é o oposto de qualquer comunicação dirigida para o exterior” (BENJAMIN, 1984, p. 59).

O ato de aproximar o mundo externo e mesmo o interno por meio da palavra constitui a grande façanha metafísica da linguagem, porque ela enlaça o distante físico para dentro de quem a evoca e torna os entes nomeados em “coisas” no mundo. Dessa forma, o homem significa o mundo. Para Benjamin (1984, p. 59), “As ideias se dão, de forma não-intencional, no ato nomeador, e têm de ser renovadas pela contemplação filosófica. Nessa renovação, a percepção original das palavras é restaurada”.

Mundo é o nome que damos à quadratura de céu e terra, mortais e divino, que perdura com unidade no fazer-se coisa das coisas. No nomear, as coisas nomeadas são evocadas em seu fazer-se coisa. Fazendo-se coisa, as coisas desdobram mundo, mundo em que as coisas perduram, sendo a cada vez a sua duração. Fazendo-se coisa, as coisas dão suporte a um mundo (HEIDIGGER, 2003, p. 17).

Parafraseando Rosa em entrevista a Lorenz (1991), o ato de nomear a partir de cada palavra, como se ela nascesse a cada uso, tem um caráter poético filosófico, revela o distanciamento da linguagem cotidiana e a tentativa de encontrar o sentido original. Essa nomeação

do mundo pela palavra revela o caráter metafísico da linguagem e da condição humana daquele que mergulha na essência da palavra para buscar a autenticidade da existência.

Heidegger, com quem buscamos tecer o diálogo, defende que “a metafísica abarca sempre a totalidade da problemática da metafísica” (1999, p. 51). Assim, pensando estes conceitos e a prática riobaldiana de pensar e investigar acerca dos diversos aspectos da vida, ele mesmo, as relações afetivas, a sua conduta em relação aos parceiros, a sua fé em Deus e no diabo, destacamos grandes semelhanças entre as concepções teóricas e as elucubrações externalizadas na prosa poética de Riobaldo. Julgamos que as especulações de Riobaldo são metafísicas porque, conforme explica Heidegger, ele está implicado em todas elas. A sua totalidade humana e “a situação fundamental de sua existência” (HEIDEGGER, 1999, p. 51) interrogam, marcando, assim, o desenvolvimento de todo o processo investigativo. Nas palavras de Heidegger, as perguntas que se impõem diante da metafísica se desenvolvem “na totalidade e na situação fundamental da existência que interroga” (1999, p. 51). Riobaldo é um grande interrogador. E também um exímio cético, uma vez que as dúvidas permeiam todas as suas interrogações.

São inúmeras as tentativas de Riobaldo de expressar o inexpressível, o indizível. Debruçaremos em algumas no sentido de etimologicamente entender a façanha linguística de Riobaldo, que, para muitos pode parecer apenas um jogo linguístico, mas, ao se debruçar sobre a obra, reconhece-se que o personagem tem uma necessidade ávida de pensar e de elaborar o mundo, os sentimentos, as acontecimentos a partir da palavra, a palavra poética, aquela que remete para o sentido primeiro, para o sentido original a partir do qual foi criada.

Ao afirmar que “o que vida a quer da gente é coragem” (ROSA, 1994, p. 448), na verdade, o conteúdo está para além dos sentidos cristalizados socialmente pelo uso dos termos que compõem esta ideia. Realizando uma investigação mais atenta e voltada para os sentidos primeiros das palavras e das expressões escolhidas, observa-se que Riobaldo nos apresenta uma máxima, que visa o absoluto último, que capta a essência interior dos seres, uma vez a palavra coragem é composta por duas raízes latinas – *cor* e *actium* – ação advinda do coração. Assim, o que a vida exige do humano é que ele aja movido pelas ações do coração. Ampliando esta reflexão, num dado momento da narrativa, para definir Deus, Riobaldo faz a seguinte afirmação: Deus é

alegria e coragem. Do que podemos inferir que Deus é a força interna que mobiliza o homem. E, em vários momentos, ele, com outras asserções, confirma a ideia de que Deus está no humano, inferida em “...o Diabo não existe. Pois não? [...] O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 1994, p. 874).

Ampliando ainda esta ideia em torno da coragem, Riobaldo afirma, em um dos momentos em que é questionado por Reinaldo/Diadorim se ele tem receio, ele responde afirmando que “Vau do mundo é a coragem...” (ROSA, 1994, p. 430). No léxico de Guimarães Rosa, um dos sentidos apresentados para a palavra “vau” é passagem, passagem rasa de um rio. Assim, considerando os sentidos genuínos dos termos que compõem a ideia, podemos entender que Riobaldo nos informa que as passagens do mundo são coragens; atravessa o mundo quem transita e age mobilizado pela ação do coração.

Considerando esse percurso de autoconhecimento, que passa por uma perspectiva de voltar-se para as coisas mesmas, voltar-se para si, buscando entender o exercício do ser, a partir da essência genuína da linguagem, numa travessia pelo sertão, durante uma guerra política e uma guerra sentimental, reconhecemos que o perfil de *flâneur* riobaldiano se consubstancia a partir do seu crescimento pensamental. Riobaldo flana ao filosofar ou filosofa ao flandar pelas vias mais profundas do ser tão humano e do sertão mineiro. No ser tão humano ele primeiro atravessa os fenômenos que vive e, numa perspectiva analítica, atravessa a si mesmo, para apreender o mundo pela palavra: o mundo do ser tão e o mundo sertão, tão dispares e tão iguais em complexidade.

Referências

- ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BELLO, Angela Ales. *Introdução à fenomenologia*. Tradução de Ir. Jacinta Turolo e Miguel Mahfoud. Bauru: EDUSC, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 49-80.
- BOLLE, Willi. Breve excursão sobre o amor, medo e coragem. In: BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São

- Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2004. p. 229-259. (Coleção Espírito crítico).
- GIACÓIA JUNIOR, Oswaldo. *Heidegger urgente*: introdução a um novo pensar. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- HERÁCLITO de Efesos. *Os pré-socráticos*: vida e obra. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os pensadores).
- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*: fortuna crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.
- RÉE, Jonathan. *Heidegger*: história e verdade em Ser e Tempo. Tradução de José Oscar de Almeida Marques e Karen Volobuef. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SILVA, Rosa A. P. O flâneur sertanejo: uma experiência pelo sertão mineiro. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 16, 2019, Brasília. *Anais eletrônicos* [...]. Brasília: 2019. p. 2844-2853.
- SILVA, Vicente Ferreira da. *Transcendência do mundo*: obras completas. São Paulo: É Realizações, 2010. (Coleção Filosofia atual).
- STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau*: a transparência e o obscuro. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

A dessacralização do sagrado no conto *Melhor do que arder* de Clarice Lispector

Rosina Bezerra de Mello Santos Rocha (UFJF)¹
Teresinha Vânia Zimbrão da Silva (UFJF)²

Introdução

O conto *Melhor do que arder*, do livro *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector, traz o conflito de uma mulher, Madre Clara, dividida entre a sua vida celibatária no convento e seu desejo carnal: queria realizar-se sexualmente. A proposta deste artigo, que pretende contribuir para a construção do diálogo acadêmico entre Literatura e Religião, é discutir a noção de sagrado e mostrar a sua dessacralização nesse conto clariceano que tematiza o abandono da vida religiosa para a inserção na chamada vida profana.

A leitura do conto nos mostra que a vida de Madre Clara se tornou um suplício: ela não aguentava mais viver apenas entre mulheres. Em sua confissão ao amigo Padre, responsável pelo convento, ela revela seus pensamentos, desejos e imaginações, considerados pecaminosos pelas normas da igreja católica. Seu principal conflito está na consciência plena do desejo e na obrigação de reprimi-lo. Começou a mortificar o corpo como penitência. Mas o desejo crescia e seu corpo ardia. Nem o corpo nu do Cristo na cruz ela podia ver mais. A solução encontrada, enfim, foi ir embora do convento. Contudo, ela não abandonou a sua fé, pois continuou rezando para encontrar um bom marido. Quando o encontrou, casou-se com ele no civil e no religioso. Em suma, a aceitação do desejo sexual, carnal, não aparece no conto em conflito com a fé, muito pelo contrário.

Assim, trataremos a sexualidade e o corpo físico como um caminho sagrado de continuidade da vida e de ligação plena com o

1. Doutoranda em Letras – Estudos Literários (UFJF); Mestre em Letras – Estudos Literários (UFJF); especialista em Linguística e Literatura Contemporânea (UCP); Graduada em Letras – Português/Inglês (UNESA).
2. Professora Dra. da Graduação e Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado em Estudos Literários) da Faculdade de Letras da UFJF. Pós-Doutora em Literatura (PUC-RJ). Profa. Titular da UFJF.

próprio sagrado, ainda que, a princípio, a vida secular ou não religiosa seja considerada, sobretudo pela igreja, como profana ou oposta ao sagrado.

O diálogo entre Literatura e Religião tem sido representado, na academia brasileira, por nomes como Eliana Yunes (2012, p. 105), da área de Letras, que destaca a redescoberta da literatura como um caminho de abertura para “as sensibilidades, das percepções agudas e súbitas, que fazem ponte entre saberes duros, colocando-os em diálogo”. Também Maria Clara Bingemer (2015), da área da Teologia, ressalta as afinidades interdisciplinares entre a Teologia, a espiritualidade e a Literatura. Bingemer (2015) analisou inclusive duas obras de Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, sob a percepção do diálogo entre Teologia e Literatura.

Juliana Defilippo (2015) realizou um levantamento teórico sobre artigos que abordaram a temática da Religião na ficção clariceana e constatou que, desde os seus primeiros críticos, em 1943, a obra de Clarice Lispector tem despertado esse tipo de discussão por abordar uma temática existencialista.

Nos últimos anos, foram publicados inúmeros artigos, frutos de pesquisas acadêmicas, sobre a linguagem espiritual, a escrita mística, o existencialismo na obra de Clarice Lispector. Citamos alguns: Teresinha Zimbrão da Silva (2007) estudou a alquimia do amor em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Cícero Bezerra (2017) estabeleceu o diálogo entre Teologia, Filosofia e Literatura por meio de dois contos de Clarice Lispector: *Amor e Perdoando Deus*. Murta (2019), em seu doutoramento em Teologia, traçou uma linha investigativa acerca da espiritualidade do corpo na obra de Clarice Lispector, usando como base os livros: *A maçã no escuro*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *A paixão segundo G. H.*

Considerando essa linha de diálogo interdisciplinar, a reflexão acerca da espiritualidade na ficção de Clarice Lispector foi desenvolvida pela crítica desde o início. A partir da publicação de *Perto do coração selvagem*, em 1943, a ficcionista recebeu a alcunha de autora mística, de existencialista, de escrever romance psicológico, de indagação ontológica, de escrita filosófica, de ficção metafísica, de utilizar-se da epifania e do descortínio religioso, além da presença judaica em sua ficção (SÁ, 1979; VIEIRA, 1987; MARTINS, 1988; NUNES, 1989; GOTLIB, 1995; ROSENBAUM, 1999; REGUERA, 2006; SILVA, 2015; DEFILIPPO, 2015; MURTA, 2019).

Assim, todas as denominações ou classificações a ela atribuídas que, de algum modo, fazem referência à presença da espiritualidade em sua narrativa ficcional revelam-se importantes para nortear esta pesquisa.

O diálogo entre Literatura e Religião

As autoras já citadas Yunes (2012), Bingemer (2015) e Defilippo (2015) sinalizaram o aumento do interesse acadêmico em investigar a possível relação existente entre textos literários e a Teologia, ou o campo da Religião. No entanto, Bingemer (2016) chamou a atenção para um termo cunhado pelo teólogo católico Karl-Joseph Kuschel, Teopoética. Este termo se relaciona à estilística e ao falar de Deus, em especial, nos textos bíblicos, doutrinadores ou a Ele direcionados. Bonafim (2019) concorda com Kuschel (1999), que define a Teopoética como o fazer literário de expressão subjetiva,

[...] criativa, da própria concepção do divino. Na literatura, Deus se subjetiviza, ganha a conotação ideal de cada artista, num processo de criação de teologias pessoais, desveladoras de importantes significados para o homem e para o mundo. (BONAFIM, 2019, p. 2).

Esse conceito, embora fundamental para muitas análises, não atende às necessidades deste artigo uma vez que o foco desta investigação não é o significado de Deus para os homens, não é a religião pessoal da ficcionista, nem mesmo o senso religioso de Clarice Lispector. Para a realização desta investigação, a terminologia adotada é a definida por Bingemer (2015) distinguindo semanticamente os termos: Literatura, Teologia, espiritualidade, inspiração, poesia e arte, de modo que eles possam dialogar e interagir com independência e clareza.

Desse modo, Literatura é, na definição de Bingemer (2015, p. 14) a arte de trabalhar as palavras dando-lhes sentidos diversos e adversos; Teologia é, por assim dizer, o estudo das coisas dos deuses e também o estudo sistemático das escrituras sagradas, das palavras de Deus; Espiritualidade é a sintonia com o imaterial, espiritual, místico, sobrenatural, incorpóreo, inteligente e sensível ao humano; Poesia é a práxis inspiradora e criadora; e Arte é a mais sofisticada forma de expressão humana, de linguagem simbólica e representativa

da vida em movimento, é uma interpretação subjetiva e, simultaneamente, objetiva de imitação da vida. A Inspiração, presente nas Artes, na Literatura, na Teologia e na poesia é o ar que dá vida à palavra.

Tanto a Teologia quanto a Literatura têm na palavra escrita ou falada sua principal ferramenta, sua fonte de vida, de inspiração. A palavra é o barro a ser trabalhado pelo artista. A diferença entre ambas é, no entender de Bingemer (2015): a palavra que, na Teologia, é uma experiência de fé, uma vivência religiosa, palavra que comunica e conduz à experiência de Deus, é a escritura do sagrado; na Literatura, a palavra é a vida pulsando, é a voz do humano, imperfeita, é uma forma de recriar, reproduzir, ressignificar e reinterpretar a experiência e a existência dos seres humanos em suas múltiplas facetas.

É importante tal separação, pois não se pretende estabelecer um tratado religioso, teológico, mas uma investigação da presença da espiritualidade na obra de Clarice Lispector. Espiritualidade essa que está, ou pode estar, contida na palavra inspirada em sintonia com os aspectos do imaterial, do espiritual, do místico, do sobrenatural, do incorpóreo, do indizível, do inteligente, do sensível, do humano, presentificados nas narrativas clariceanas.

Outro aspecto relevante e que merece ser esclarecido de antemão diz respeito à metodologia da análise do conceito de espiritualidade. Antônio Manzatto (2016) reconhece a pluralidade de métodos para a análise do diálogo entre Literatura, Teologia e/ou Ciências da Religião. No entanto, o autor classifica esses métodos por suas intersecções e diferenças. Com base nos seus estudos, há um conjunto de pesquisas que tem como abordagem a busca, no interior da obra literária, dos elementos representativos da teologia trabalhados como conteúdos teológicos, doutrinários, sem respeitar a literatura como arte expressiva das percepções da vida. Uma segunda abordagem teria como princípio o pensamento de Kuschel (1999), a Teopoética, cuja preocupação é o falar sobre Deus, com Deus, para Deus, nem sempre respeitando os princípios da literatura comparada, relacionando e comparando elementos de Literatura e Teologia. Nesse sentido, Defilippo (2015) comenta que a principal motivação da Teopoética é revelar as possibilidades de retratar literariamente as faces de Deus. A terceira forma de abordagem diz respeito ao olhar dos pesquisadores que querem contemplar o desafio teológico refletindo sobre os conteúdos da fé, porém partindo do fazer literário propriamente dito. Nas palavras de Manzatto:

E por isso debruçam-se mesmo sobre obras e autores confessadamente não religiosos e não teológicos e que não podem, pois, ter uma ‘aplicação direta’ para a teologia. Torna-se muito mais interessante o procedimento, porque a teologia vai encontrar-se com algo ‘diferente de si mesma’, o que vai exigir-lhe não apenas capacidade de diálogo, mas disposição de reler-se e reelaborar-se. (MANZATTO, 1994, p. 95).

Esse modo de olhar a Literatura, partindo da própria Teoria Literária para, então, construir um diálogo com a Teologia ou com as Ciências da Religião parece ser o mais adequado para atingir os objetivos propostos neste artigo. Endossando a postura do pesquisador com olhar independente, citam-se as palavras de Defilippo (2015, p. 76) para quem “[a] literatura de ficção não depende de Deus para existir; ela está fora Dele, criando suas próprias leis e sua própria forma”.

Assim, a palavra é matéria, é ferramenta e principal instrumento da Literatura, uma arte verbal. Bingemer (2015) explica que a Literatura é a arte de retratar, recriar, reproduzir a vida com palavras. Ela traduz em palavras as experiências humanas.

Sagrado e profano

O conto em estudo é parte integrante da obra, *A via crucis do corpo*, na qual cada uma das personagens trilha um caminho, *via crucis*, em busca de sua alma e de sentido para a sua vida, um caminho para a interioridade, conquistando, sobretudo, por meio de aspectos sensoriais do próprio corpo, um novo lugar de experiência, um lugar de amor à própria essência, de amor à própria alma, tal qual ela é.

Na obra, podemos interpretar que cada conto, incluindo a explicação/prefácio, representa uma estação da *via crucis*, ou via sacra. É possível estabelecer um paralelo entre a narrativa ficcional e a narrativa bíblica. Mas esse paralelo não é o foco deste artigo. O objetivo aqui é compreender a relação entre sagrado e profano a partir do abandono da vida religiosa da personagem principal do conto em análise.

Na tentativa de compreender os conceitos de sagrado e de profano, consultamos a obra de Mircea Eliade (2018), intitulada *O sagrado e o profano*. Nela, o autor mostra a dessacralização do homem contemporâneo na sua relação com o cosmos e com o divino, embora esse homem ainda mantenha em seu cotidiano alguns vestígios do culto ao sagrado, de que um exemplo é o hábito de arrumar a casa

para receber visitas, ou considerar a casa como um templo sagrado para refazer as próprias forças.

Para Eliade (2018), o homem religioso é aquele que se percebe integrante de um cosmos criado por uma força criadora superior a ele próprio e a cujas regras ele deve obedecer, reconhecendo sua posição de criatura e parte da criação. Ele entende essa força superior como divina e a chama de Deus ou Criador. Essa relação tem um valor existencial e atua como um guia para suas ações. Esse homem religioso, mesmo sem confessar uma religião, orienta-se para o alto, abrindo-se a uma comunicação com o Criador.

Também o espaço pode ser considerado sagrado. Por essa razão, o autor cita que a moradia de uma pessoa pode ser considerada por ela sagrada. A dessacralização ocorre quando o homem a-religioso não se reconhece como criatura, nem parte integrante de um cosmos, nem reconhece suas regras implícitas de sobrevivência. Ele se sente o próprio criador, e o cosmos está somente a seu serviço e domínio. Ele dita as regras: meu corpo, minhas regras. Os espaços são neutros e não conduzem à sua interioridade nem à exterioridade. A comunicação com o mundo interior e exterior é, por assim dizer, desviante, ruidosa, desencontrada. Para fazer uma referência bíblica, a comunicação é semelhante a uma torre de Babel.

No entanto, Eliade (2018) acrescenta que nenhum indivíduo é profano em estado puro. “a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo” (2018, p. 27), como vestígios do homem primitivo religioso. Assim sendo, a análise do conto clariceano pretende refletir sobre os conceitos de sagrado e profano, considerando ainda que a personagem a ser analisada encontra-se, no início do conto, desconectada da sua interioridade verdadeira.

A cruz e o conto *Melhor do que arder*

A cruz é considerada um símbolo universal de relação entre o céu e a terra, não apenas na cultura judaico-cristã, mas em outras também. Ela é a ponte entre o sagado e o profano. Figura em diferentes culturas como símbolo de orientação religiosa. É o cordão umbilical com o cosmos. A cruz é símbolo de bússola existencial, mostra o caminho, em direção ao alto e ao interior de si mesmo, além de apontar para as

direções exteriores ao homem (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

A vida religiosa, dentro de uma concepção cristã, compreende obediência e adoração à cruz. Jesus dizia no evangelho de *Lucas*: “Se alguém quer vir após mim, renuncie a si mesmo, tome sua cruz cada dia e siga-me” (9, 23). No conto em estudo, Madre Clara abandona a vida religiosa, parecendo assim abandonar a cruz. Contudo, o contrário acontece: ela se aproxima ainda mais do sagrado ao sair do convento do que quando lá estava.

Na verdade, podemos notar que há na personagem uma dessacralização inicial marcada pelo afastamento de si, da essência, do fim para o qual fora criada. Isso tudo fazia com que Madre Clara ardesse diante da cruz, pois “não podia mais ver o corpo quase nu do Cristo” (LISPECTOR, 1974, p. 92). O estado de nudez da imagem crística que desperta em Madre Clara a necessidade de mudar de vida, de buscar a realização pessoal, pode ser comparado à passagem bíblica na qual Adão envergonha-se de sua nudez após ter desobedecido às ordens do Criador. Madre Clara fora criada para obedecer à ordem inscrita no coração do Homem e no livro do *Gênesis*: “sede fecundos, multiplicai-vos e enchei a terra” (9, 1). No conto, a transgressão foi plenamente necessária, pois somente desobedecendo à expectativa da família, da sociedade e das irmãs do convento é que madre Clara pôde obedecer aos ditames de sua alma.

Os conflitos vivenciados pela personagem revelam o quão distante Madre Clara estava do seu corpo físico e psíquico, afastada de sua identidade mais autêntica. Tal distanciamento lança a existência humana no caos (ROCHA, 2020). A esse respeito, Miranda (2000) sinaliza que a vida é governada por leis que estão inscritas na linguagem sutil dos corpos. Para o referido autor, o corpo humano é o instrumento da nossa felicidade.

Madre Clara deseja ardentemente buscar a sua realização pessoal por meio do seu (re)encontro com o corpo, com o seu lugar de pertencimento e de proteção, uma vez que, dentro de um convento, seu sentimento de inadequação era constante e crescente, pois convivia com a sua sexualidade reprimida, não realizada. “Um dia, na hora do almoço, começou a chorar. Não explicou por que a ninguém. Nem ela sabia por que chorava. E daí em diante vivia chorando” (LISPECTOR, 1974, p. 92). Estar “desligada” de sua verdade interior a fazia sofrer. “O corpo é um ser em construção sobre a rocha da identidade divina de cada um” (MIRANDA, 2000, p. 17).

Consideremos que o corpo é também a imagem da cruz. O corpo une o céu e a terra. Através do corpo, há a experiência com o sagrado. Ele é a via natural de realização do autoconhecimento e desenvolvimento espiritual. (MIRANDA, 2000).

Arder de desejo carnal diante da imagem da cruz remete-nos à paixão de Santa Teresa Ávila, que ardia de paixão pelo Cristo. Madre Clara se tornou freira por imposição da família. A abertura do conto descreve a madre: “Era alta, forte, cabeluda. Madre Clara tinha buço escuro e olhos profundos negros” (LISPECTOR, 1974, p. 91). A descrição do buço escuro é uma referência à descendência portuguesa da Madre: “era filha de portugueses” (LISPECTOR, 1974, p. 92).

A narradora, após descrever a Madre, acrescenta a obediência, tanto à família quanto às obrigações do convento. Em seguida, faz referência à rotina no convento: “Rezava com fervor. E se confessava todos os dias. Todos os dias a hóstia branca que se desmanchava na boca” (LISPECTOR, 1974, p. 91). Essa passagem lembra uma reflexão de Teresa de Jesus, no prólogo de seu livro *O castelo interior*, no qual afirma: “considerando que a força da obediência costuma facilitar o que parece impossível, a vontade se determina a fazê-lo de bom grado, embora a natureza se aflija muito” (2019, p. 5).

Contudo, o cansaço da rotina e da obediência imposta, e nada realizadora, e por demais frustrante, faz com que a Madre perceba a sua própria infelicidade. Começou a cansar de viver entre mulheres e foi aconselhada, por uma amiga e pelo Padre confessor, a mortificar o corpo e assim o fez. “Mulheres, mulheres, mulheres. Escolheu uma amiga confidente. Disse-lhe que não aguentava mais. A amiga aconselhou-a: – Mortifique o corpo” (LISPECTOR, 1974, p. 91).

A madre, conforme ia tomando consciência de sua infelicidade, ia também percebendo sua real vocação, pois sentia seu corpo arder: “na hora em que o Padre lhe tocava a boca para dar a hóstia, tinha que se controlar para não morder a mão do padre” (LISPECTOR, 1974, p. 92). Como mencionamos, a visão do corpo de Cristo quase nu, pregado à cruz, lhe excitava. Esse era mais um tormento para a Madre arder e mortificar o corpo. Nas palavras da Carmelita Teresa de Jesus, “O Senhor não me deu virtude suficiente para lutar contra as contínuas enfermidades e cumprir as minhas variadas obrigações sem grande resistência interna” (2019, p. 6).

No conto, parece haver um diálogo tanto com Santa Clara (pelo nome), quanto com Santa Teresa de Ávila, Santa Teresa Benedita da

Cruz e São João da Cruz (pela referência ao Cristo na cruz). Todos esses santos foram movidos pela paixão. Em algum momento de suas trajetórias de vida se dedicaram à cruz, à meditação e ao aprofundamento do sentido da cruz. Madre Clara se aproximou do sagrado percorrendo o caminho inverso, saindo da vida religiosa e indo em direção à vida dita profana.

A *via crucis* de Madre Clara passa por sua vida no convento. Segundo Edith Stein (1999), a passagem pela cruz é necessária para a realização pessoal, para as mudanças de vida e aceitação daquilo que é o viver. Foi contemplando o Cristo morto na cruz, quase nu, que Madre Clara despiu-se de suas amarras. Revelou-se a sua frustração, deu-se o encontro com a sua verdade: não tinha vocação para o convento – sua real vocação era outra. Diante da cruz, o ardor que Madre Clara sentia mostrou-se como potencial de vida que pulsava dentro de suas entranhas.

O que poderia sugerir distanciamento do sagrado não se consumou: após sair do convento, Madre Clara “rezava muito para que alguma coisa boa lhe acontecesse. Em forma de homem” (LISPECTOR, 1974, p. 93). Ela não se arrependeu de deixar o convento, pois seu pior martírio era a permanência nele.

Pregado à cruz, Jesus conversa e perdoa o bom ladrão. A redenção, um dos atributos da cruz, é alcançada pelo perdão a si mesmo e ao próximo. Pois Madre Clara, do conto *Melhor do que arder* de Clarice Lispector, enfim, aceitou plenamente ser quem ela é e lutou para se realizar. Depois de abandonar o convento, ela conheceu o português do botequim e casou-se com ele.

A título de curiosidade, o português chamava-se Antônio – o mesmo nome do Santo popularmente considerado casamenteiro. Em Clarice Lispector, nada é coincidência. Casaram-se e foi o Padre do convento quem realizou o casamento. A última frase do conto: “Tiveram quatro filhos, todos homens e todos cabeludos” (LISPECTOR, 1974, p. 94).

Considerações finais

O conto em estudo é parte integrante do livro *A via crucis do corpo*, publicado em 1974, que foi encomendado pelo editor e deveria tematizar sexo. No entanto, observamos que a linguagem usada nada tinha

que se assemelhasse à pornografia ou que conduzisse a um erotismo, ainda que casual. Clarice Lispector era uma escritora consagrada. Na época, recebera inclusive a alcunha de monstro sagrado da Literatura Brasileira. Ao aceitar a encomenda de seu editor, que lhe impôs escrever sobre sexo, pressentiu as críticas que estariam por vir. De fato, vieram, e o livro chegou a ser chamado de lixo. O monstro sagrado desceu da cruz, perdeu sua aura de sacralidade.

Por sua vez, Madre Clara abandona o convento, desce também da sua cruz. Livra-se desse martírio. Vai viver a própria vida e buscar um casamento, quer ter filhos e reza todos os dias para encontrar um bom marido até que, enfim, se casa com o português do botiquim. A Madre torna-se apenas a mulher Clara, por meio de uma transgressão às leis da igreja que a conduziu à obediência a uma lei superior: ser fiel a si mesma.

Observamos que, ao encontrar seu caminho para a felicidade, Madre Clara não profanou sua existência, ao contrário, sacralizou-a seguindo sua verdadeira vocação: casou, formou um lar com filhos e marido, construiu seu próprio lugar sagrado que, para ela, era a família. A vida no convento, sem realização alguma, apenas por obediência, era a vida dessacralizada de Madre Clara.

Já para a ficcionista, descer da cruz, que é carregar a alcunha de monstro sagrado da Literatura, representou a liberdade de escrever sobre qualquer tema e com a linguagem que quisesse. A transgressão às normas literárias vigentes, ou a desobediência ao que esperavam de um monstro sagrado da literatura, representou a libertação e a entrega à verdadeira vocação da escritora: experimentar diferentes modos de pensar, narrar e, no caso do conto *Melhor do que arder*, dessacralizar o conceito de sagrado.

Referências

- A BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.
- BEZERRA, Cícero Cunha. Clarice Lispector: acontecimento, Deus e literatura. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 15, n. 48, p. 1504-1524, out./dez. 2017.
- BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. Editorial. Teopoética: uma maneira de fazer Teologia. *Interações*, Belo Horizonte, v. 11, n. 19, p. 3-7, jan./jun. 2016 (Editorial).

- BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. *Teologia e Literatura: afinidades e segredos compartilhados*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Ed. PUC/RIO, 2015.
- BONAFIM, Alexandre. Aspectos da teopoesia na escritura do heterônimo Álvaro De Campos de Fernando Pessoa. *REVELLI*, vol. 11, n. 1, p. 1-19, 2019.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DEFILIPPO, Juliana Gervason. Literatura, Religião e Clarice Lispector. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 16, n. 27. p. 72-92, jan./jul. 2015.
- ELIADE, Mircea. *Sagrado e Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológicos-literários*. Trad. Paulo Astor Soethe et al. São Paulo: Loyola, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- MANZATTO, Antonio. Teologia e Literatura: bases para um diálogo. *Interações*, Belo Horizonte, vol. 11, n. 19, p. 8-18, jan. /jun. 2016.
- MANZATTO, Antonio. *Teologia e literatura: Reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.
- MARTINS, Maria Teresinha. *O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector*. Goiânia: Cerne, 1988.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Corpo: território do sagrado*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- MURTA, Marília. O corpo, matéria espiritual, por Clarice Lispector e Adolphe Gesché. *Pensar*, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 135-146, 2019.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. [livro eletrônico]. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- ROCHA, Rosina Bezerra de Mello Santos. *Clarice Lispector em A via crucis do corpo: um diálogo entre Literatura, Psicologia Junguiana e Teologia*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)

- Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1999.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: FATEA, 1979.
- SILVA, Terezinha V. Zimbrão da. Literatura e Psicologia Junguiana: Clarice Lispector. In: MELO, Walter et all. *A liberdade ainda que tardia*. Rio de Janeiro: Espaço Artaud, 2015.
- SILVA, Teresinha V. Zimbrão da. A alquimia do amor: uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 6, n. 11/12, p. 71–85, 2007.
- STEIN, Edith. *A ciência da cruz*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- TERESA DE JESUS, Santa. *O Castelo Interior*. Trad. Antônio Carlos de Souza. Curitiba: VSFortes, 2019.
- VIEIRA, Nelson. A linguagem espiritual de Clarice Lispector. *Travessia*, Florianópolis, n. 14, p. 81–95, 1987.
- YUNES, Eliana. Desdobres de uma teologia de bolso. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 105–112, jul./dez. 2012.

Mitologia e Experiência Urbana em Antonio Cicero: geopoesia e flânerie na cidade e nos livros

Sara Gonçalves Rabelo (IF Goiano)¹

Na figura do *etnoflâneur*, poeta e filósofo, este trabalho se abre. Evoco não as musas da inspiração, mas as palavras da geopoesia de Antonio Cicero. Autor carioca, nascido em 1945, já, desde a infância, viveu de caminhos. Filho de piauienses, morou em Washington, Londres e Rio de Janeiro. Nas andanças, se formou em filosofia, mas foi nos poemas que se encontrou desde jovem. Irmão da cantora e compositora Marina Lima, também fez e faz grandes contribuições em canções e letras. Nos caminhos, Antonio Cicero se formou professor, colonista e, desde 2017, ocupa a cadeira 27 da Academia Brasileira de Letras.

As obras de Cicero possuem um cenário singular. Em uma mistura de cidades e mitos a poesia se sobressai, narrando lugares e passantes. Junto a reflexões profundas, vemos um *flâneur* que mistura caminhada, mitologia, filosofia e literatura. Na rememoração dos clássicos, Antonio Cicero passeia por vários lugares, tendo como referência figuras como Proteu, Medusa, dentre outros. Na sua relação com a experiência urbana, Cicero passeia, assim como Baudelaire e Calvino, Paul Valéry e Walter Benjamin (2006) por *Passagens*.

Essa *poiesis mitológica* dialoga com a geopoesia: na leitura dos lugares, dos passares e dos encontros, as figuras do imaginário grego retornam atualizadas em substratos de camadas históricas e imagéticas. Relembrados em músicas, peças, jogos e poesias, os deuses surgiram como uma versão da realidade, uma explicação do inexplicável, foram uma tentativa de suavizar as intempéries do humano. Os deuses são feitos de palavras.

A palavra grega retratada como um conjunto de elementos míticos cercado por aparições divinas é, através dessa lógica pensamental, rodeada por situações perigosas em virtude das tramas feitas pelos deuses que estavam constantemente vigiando os atos humanos. Tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, Homero (2009a, 2009b) narrou

1. Docente do Instituto Federal Goiano – Campus Campos Belos. É Doutora e Estudos Literários (UFU) e Mestre em Filosofia (UFU). Graduada em Letras – Português (UFU) e Letras – Inglês (UNIUBE).

os grandes feitos ocorridos na guerra de Troia e, depois, a tentativa de regresso de Odisseu a Itaca.

O narrar caminhante ocorre, então, desde essa época. Nas mudanças das palavras, na variação de seres sobrehumanos, na narrativa do inexplicável, já encontrávamos a geopoesia:

Daí infere-se que aquilo que era relatado em um determinado momento histórico era fruto de vínculos que deixavam marcas e mudanças nas palavras. Desse modo, ainda havia, nesse momento, uma complexidade em diferenciar *mytho* e *logos*, pois o primeiro, realizado muitas vezes de forma oral, era uma fonte de inspiração para diversas produções e o segundo a realidade. A variedade de diferenciações proporcionava aos mitos uma criação extensa de seres sobre-humanos e ações imaginárias, mas foram as epopeias que consolidaram a união entre mito e história, o que ainda perdurou por um tempo (RABELO, 2021, p. 23).

Similar às epopeias que “consolidaram a união entre mito e história”, a geopoesia consolida a escrita da narrativa oral dos brasis literários. Rememorando *mytho* e *logos*, como a figura dos deuses que acompanham, como caminhanes, as trajetórias humanas, flavamo pelo *O discurso e a cidade*, no qual “o emissor do discurso se movimenta, configurando o que poderíamos chamar de *poesia itinerante*” (CANDIDO, 1993, p. 261). Apesar de o entendimento das questões inexplicáveis relatadas nesses poemas épicos, como mudanças naturais do mundo, é inevitável encontrar resquícios dos grandes feitos mitológicos na poesia moderna, uma vez que uma parte considerável dos poetas dos séculos XIX e XX escreveram sobre ou citaram as façanhas narradas épica, trágica e liricamente. O que não poderia ser diferente na obra de Antonio Cicero, já que tanto a poesia quanto a filosofia são objetos de seu fazer criativo.

Acompanhamos na obra do autor carioca essa fusão de matérias para a geopoesia. Literatura e Filosofia se misturam e retomam a mitologia, as cidades, os livros, as palavras e as coisas. Acompanhamos, em poemas, o *flâneur* harmoniosamente estruturando em um caminhar de regiões e de reinvenções de um narrador “de papel”:

O narrador – por mais familiar que nos soe esse nome – não está absolutamente presente entre nós, em sua eficácia viva. Ele é para nós algo distante, e que se distancia cada vez mais. Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo para mais perto de

nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador destacam-se nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou corpo de animal num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Essa distância e esse ângulo de observação nos são impostos por uma experiência quase cotidiana. É na experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 2012, p. 213).

Assim como o caminhar com Walter Benjamin, em *A cidade e os livros* (CICERO, 2002) somos leitores de um personagem que caminha, que observa os espaços, “mostrando-nos e falando-nos de lugares, aqui também este personagem, na voz de um prometeu, fala de cidades formigantes com cruzamentos febris e inopinados” (JAFFE, 2007, p. 91-92). Entre lugares e experiência urbana – livrarias, cafés, museus, apartamentos, além de carros, vans e ônibus – a ótica de um observador das multidões, ao estilo de Edgar Allan Poe, irrompe. Entre o mal-estar e o desânimo, quase como uma crítica às visões cosmopolitas, Cicero insere o leitor no movimento singular e instável da metrópole.

Em uma descoberta de um Rio de Janeiro que desloca, anda, move e muda, mais ainda na centralização que há décadas, com autores como José J. Veiga e José Godoy Garcia, vem sendo modificada, a capital brasileira de Antonio Cicero migrou. No levantar poético de situações cotidianas, o autor carioca mostra a migração, a semelhança, as andanças que a geopoesia do centroeste-norte-nordeste vem tentando modificar, como colocam Silva Junior e Marques (2015):

Os processos culturais brasileiros se deram sempre em deslocamentos. Pessoas, ideias e manifestações emigrantes deixaram a Ibéria e partiram em suas jangadas de pedra para Terras incógnitas. O Atlântico, pilar e porta do Tejo, ao qual os portugueses estiveram tão ancorados, é o mesmo que serviu de ponte para uma colonização escravagista, diaspórica e holocástica. Procuraram o Paraíso – não encontraram e ofereceram o Inferno. Durante séculos o Brasil esteve no Litoral, sina de colonizadores jangadeiros. Depois, desapareceu-se desta cultura unilitoral e se redescobriu no interior do

país. Suas capitais migraram: Bahia, Rio de Janeiro, Brasília. Bahia foi fundada por lusitanos. Rio de Janeiro não só foi fundada, bem como serviu, por um tempo, de capital à coroa. Somente em 1960 uma capital nacional foi realmente pensada, fundada e vivida por brasileiro. De certa forma, somente neste momento nos livramos realmente do hífen (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015, p. 233).

Em perspectiva etnográfica, este trabalho “envereda pelos míticos caminhos de um planalto onde o céu e a terra se confundem, num convite ao homem para uma religiosidade primitiva cheia de magia e esoterismo” (TURCHI, 2003, p. 155) que tem seu lugar naquele que caminha e que, nos detalhes da cidade, encontra a magia do relatar, do ver, do sentir, do olhar. É na relação entre a *flânerie* e a geopoética, a cidade e os livros, a poesia e a mitologia que trazemos aqui uma breve análise de dois poemas que misturam e revisitam tudo aquilo que é geopoética em Antonio Cicero. Em “*Proteu*” somos caminhantes-navegantes:

PROTEU

Helena jamais regressará.
 Ao meio-dia não sairá
 ela mas Proteu do mar bravio.
 Quem lá estará à espreita escondido?
 Tu. Não mais aguardarás Helena.
 Guarda o nome, quando muito: Helena,
 mas abre os braços e enlaça o Velho
 que sai da espuma: abraça o leão
 que ele será, segura a serpente,
 cinge o bólido e a água corrente,
 engole a televisão e a mata,
 sê por um bom tempo o que tente
 e para sempre nada: não pregues
 coisa alguma no lugar do nada.

(CICERO, 2002, p. 23).

Da mesma forma que outros poemas presentes no livro, Cicero usa, em “*Proteu*”, um mito para falar do seu caminhar, assim como em “*Ícaro*”, “*Prometeu*” e “*Medusa*”. De forma análoga à antiguidade, é evocada a força do herói grego diante do mal-estar da cultura atual. Desse modo, o mito é colocado como uma retomada de antigas acepções gregas e a caída de Proteu funciona como a queda dos deuses que até então eram intangíveis. A queda fica registrada também

em Helena, que não mais regressará. Mas ainda assim é preciso guardar algo, mesmo após o decaimento, já que é preciso abraçar o leão e a cobra para se chegar ao conhecimento daquilo que está por vir. Somente após enfrentar as intempéries que vamos chegar ao pleno entendimento das coisas.

O código linguístico surge nesse momento de queda e nele a ideia e a inspiração mudam, assim como ocorre atualmente com a televisão, com a qual Cícero faz a ligação, possibilitando tanto a leitura mítica quanto a contemporânea. Nesse viés os leitores, assim como Eidoteia, devem transformar o metamórfico em algo diferente, o que é o papel das palavras. Assim, os mitos que perpetuavam no imaginário popular são delimitados e definidos através da linguagem, mas esta se encontra em constante transformação, pois a inspiração está sempre mudando. Antonio Cicero aproveitou disso para falar de filosofia em seus ensaios que dialogam com poesia, como pode ser visto no ensaio “Proteu”, retirado do livro *Finalidades sem fim*:

Não é de estranhar que esse episódio tenha suscitado inúmeras interpretações filosóficas desde a Antiguidade, pois tudo nele é filosoficamente sugestivo. O nome Proteu significa o mesmo que “o primeiro de todos”. O nome de sua filha, Eidoteia, significa “deusa da forma” (isto é, da aparência, do aspecto, da figura). Temos aqui, portanto, de um lado, o pai, definido pelo nome como simplesmente o primeiro de todos, e a filha, definida como a forma, no sentido da aparência: portanto, por um lado a origem informe e, por outro, a forma originada. Além disso, Proteu é o velho do mar, embora às vezes ande pela terra, enquanto Eidoteia anda pela terra, ainda que costume mergulhar no mar (CICERO, 2005, p. 219-220).

Proteu é aquele que veio antes de todos e Eidoteia a forma (a inspiração do poema, a ideia) e cabe ao herói – Proteu – a difícil arte de dar forma ao poema. Eidoteia pode ser entendida através da fala, das histórias contadas oralmente e que foram passadas de geração em geração e deram início a tudo que existe na sociedade hoje. Posteriormente veio a palavra, aquela que passa a conter as histórias, que mostra como prender o que está solto e dá forma a tudo que é falado, assim como fez Eidoteia ao mostrar como prender aquele que não pode ser dominado. Eidoteia é geopoiesia nas leituras atuais, é o passar de geração em geração aquilo que um povo detém de mais precioso. No caminhar do geopoeta Cicero, Eidoteia dá forma ao *flâneur* do século XXI.

Portanto, na presença do transeunte, na memória oral, corporal e performática, as manifestações populares – antigas ou atuais – encontram-se na comunidade, na multidão, no espaço e na escrita, na cultura popular, no ouvir, no parar. No perder-se e se achar: a língua se faz viva pelo encontro e a geopoesia se faz presente em cada um deles, assim como se fazia viva nas narrativas mitológicas narradas na antiguidade.

Por outro lado, no poema “Ônibus”, segundo Jaffe (2007, p. 32), há uma “confluência de pessoas e de espaços”. Em um espelho que retoma não só o de “Alice através do espelho”, mas o escudo de Perseu, abordado em outro poema do autor intitulado “Medusa”, vemos a cidade. Ao abordar este mito, retomamos Calvino (1988, p. 16), para o qual é possível “encontrar [...] uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo”. Esse processo está também naquele que observa, que caminha e que posteriormente escreve, como o personagem que, sentado em um ônibus, na véspera de Natal, observa os passantes:

ÔNIBUS

São oito horas da noite, véspera
da véspera de outro Natal.
Já não há lâmpadas feéricas
Vindas da China a iluminar
as ruas. O raciocínio
as eliminou. Um só ônibus
dá-se a tal luxo e vai aceso,
vestido de lâmpada, pródigo
da luz que lhe enquadra as janelas
por onde à contraluz se enxergam
os seus sombrios passageiros
voltando mortos para casa:
longa meândrica jornada
através de um obscuro espelho.

(CICERO, 2002, p. 61).

Na perspectiva da geopoesia do *flâneur* o caminhante observa e palavra: exatamente essa relação do geopoeta que deseja continuar escrevendo. O sair pela cidade e o olhar através do espelho escuro trazem “sombrios passageiros”, e estes, em uma cena urbana noturna, comum de qualquer dia da semana, mostram que “à contraluz” é onde se enxerga o que se resta no final do dia, após a “longa

meândrica jornada”. Segundo Portal (2017, p. 104): “em uma perspectiva mais profunda, se a cidade aparece, [...] de um lado, ‘inesgotável’, com suas galerias, cinemas, livrarias e seus ‘livros infinitos’ [...] ela se mostra, também, em suas contradições e injustiças sociais”. Na solidão da “véspera da véspera de outro Natal”, o que poderia ser fronteira se torna cruzamento cultural da história com biografias de anônimos e de gerações. Na mesma linha caminhante, Augusto, em *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, caminha:

Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas (FONSECA, 1994, p. 594).

Semelhante ao observador ciceroniano, Augusto anda pelas ruas, “*solvitur ambulando*” por um Rio de Janeiro das madrugadas, da rua do Ouvidor, da rua do Mercado. Nessas Fisiognomias – antigas ou contemporâneas – que se fizeram/se fazem vivas e estão na memória da literatura de campo, vemos o Rio de Janeiro a partir de diversas lentes. Nesse deslocar-se no campo (filosófico-etnográfico) da geopoesia ciceroniana do observar a janela, vemos uma busca pela condição humana, pelos detalhes dessa vida na “perspectiva onírica” de Willi Bolle:

Baudelaire evoca o horizonte de uma circulação das mercadorias no mercado mundial a partir da perspectiva onírica do consumidor europeu, numa refração irônica. Mário de Andrade, em contraponto à ideologia oficial do Brasil como país de imigração e “país do futuro”, flagra uma radiografia do inconsciente coletivo: o desejo de êxodo. Quanto ao conto de Benjamin, seu pano de fundo é uma Europa destruidora e autodestruidora, de onde ele procura uma saída (BOLLE, 1994, p. 44).

Da mesma forma que em Benjamin há uma busca por uma saída, uma fuga da “Europa destruidora e autodestruidora”, no caminhar/andar do ônibus da “cidade inesgotável”, assim como narrador benjaminiano se enxerga na contraluz do que fica. Da mesma forma que o geopoeta saiu do eixo sudeste-sul no caminhar para a poesia centroestina, fazendo o caminho inverso de trazer para esse centro

as importantes narrativas, antes só contadas, hoje escritas, estudadas, divulgadas.

Na perspectiva do geopoeta que caminha, segundo Silva Junior (2013, p. 7), “Quem viaja, quando volta, volta para contar e rememora a narrativa da peregrinação” e é nesse viajar no espelho, sem lâmpadas, em uma véspera de Natal sem muito esperar que nos encontramos na arte de andar e fazer geopoesia pelas ruas do Rio de Janeiro. Somos espelhos que refletem cada experiência e estas se encontram na geopoesia que rememora o passado mitológico e o presente das cidades. Na mais alta intimidade com o universo do mito, “ali, naquele território ageográfico e atemporal”, leitor e autor são unidos *in illo tempore*, no tempo do mito, para o fruïrem o encantamento da poesia no espaço (SERRA, 2010).

No encanto do “mundo vasto mundo”, na ausência da última palavra, mas nas vozes que reverberam em todos os lugares, a geopoesia de colher sementes em forma de palavras, colhe relatos e falas de vida, de seres e leveza:

Independente do mundo, por vasto, e da vida, por mínima, concretiza-se, crítica dialógica, no mundo e na vida dos seres a leveza – na sustentabilidade do ser. Sempre pronta a ouvir uma nova palavra, pois neste *mundo vasto mundo*, ninguém ainda disse a última palavra, a geopoesia colhe vozes e sementes, vozes e semânticas (SILVA JUNIOR, 2018, p. 49).

Nesse caminhar pelo “mundo vasto mundo” da geopoesia que Antonio Cicero se torna um *etnoflâneur*, que trouxe para cada um dos lugares em que passou o pensar da geopoesia. Essa geopoesia da condição humana – cultura popular, oralidade, memória, vocalidade, performance artística e cultural – evoca e invoca antigas veredas e novas vertentes para os estudos artísticos e culturais. É na transformação do metamórfico (tão longe e tão perto de Ovídio) que algo inteiramente novo e diferente surge. Na leitura mítica do contemporâneo que a palavra encontra o seu papel no palavrado da geopoesia e do *flâneur*.

Da arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro partimos para o caminhar pelo cerrado, pelo Brasil e pelo mundo, ou melhor dizendo pela arte de andar nas ruas de Brasília:

a *estratégia* de Brasília seria a visão panorâmica racional da cidade, exemplificada por um mapa da capital. Outras estratégias estão

contidas em um mapa de Brasília: o sistema que faz com que os endereços da cidade não contenham palavras, o desenho em forma de avião e os nomes oficiais (baseados na localização ou finalidade) das unidades do Plano Piloto, nome do projeto original da cidade (BEAL, 2015, p. 67).

A crítica norte-americana nos leva ao planalto central. Do andar de Antônio Cicero, em um lugar que tem mar, passamos a caminhar nos caminhos de Niemar. Na visão de uma “cidade que não contém palavras” em seus endereços, no centro-oeste dos brasis liminares, pelas ruas sem nome de Brasília – que é o Cerrado:

ONDE O HOMEM NÃO TEM NOME
durante muitos anos
carreguei em meus ombros
carreguei em meu corpo
uma armadura azul-mar

o capacete: presente de aquiles
o passado: pressa de longas datas
como vieram de longe...
meu escudo meu unicórnio meu velocino

hoje carrego mistérios
cavalgo sozinho pelo asfalto
e já não luto por nada
mas busco algo entre os sinais

ainda apenas
minha pena escreve cartas
observa ainda
os instantes das altas estantes

na nuvem de minha memória
há uma gota de sangue
há uma gota de chuva
chuva imensa de última hora

(RODRIGUES, 2010, p. 7).

Das ruas que possuem nomes conhecidos além-mar – Rio de Janeiro –, vamos para o lugar “onde as ruas não têm nome”, no interior do Goiás. É no diálogo com o poeta que anda nos caminhos de Brasília – Augusto Niemar – que a geopoesia dos brasis liminares encontra o poeta carioca Antonio Cicero. Onde o homem não tem nome,

na memória do errante, dos lugares ao longe e do asfalto que carrega as marcas das grandes metrópoles, a geopoésia transpõe lugares e falares e ouve aqueles que por há muito pouco tempo passaram a ser ouvidos.

Na poesia, na voz e no imaginário popular que andam juntos desde o início das civilizações – de Grécia e Brasil antes mesmo de receber esse nome de árvore – a mitologia poética de Antonio Cicero movimenta conceitos filosóficos e imagens urbanas. Ao trazer os mitos clássicos para a atualidade, o poeta dialoga com o espaço e o tempo na narrativa popular das ruas. Com poemas, músicas e estudos críticos que versam sobre mitologia, filosofia, cidades e literatura, Cicero propicia ao leitor um universo plural permeado por possibilidades visuais, artísticas e literárias e aqui dialogadas em geopoésia:

DA VIDA A PROFECIA

era uma vez um homem simples

por simples teve esposa teve filhos

o homem, da vez, simplesmente, amou

vivia sem perguntas, comum, sem complexo, nonada,
conjugava ovelhas pastava veros, guardador de divãs,
era um homem qualquer numa estrada qualquer, sem
peripécias, sem perguntas numa cidadezinha qualquer

desassossegado, fez-se complexo e virou pulsão de erros
comédia de eros fez-se pulsão e morte, andante, matou
o pai que era o pai se deitou com a esposa que era mãe,
destinado, filiado, numa cidadezinha chamada athenas

pulsão de cegueira: arrancar de

incerto, esfíngico, na terra desolada

hoje descansa em paz: sem desmedida revelação e pais.

(NIEMAR, 2015, p. 1).

Assim, partindo de uma perspectiva espacial, a geopoésia cicero-niana realiza a arte de andar e de flunar pelas ruas do Rio de Janeiro. Entre lugares e espaços urbanos – livrarias, cafés, museus, apartamentos e seres e objetos em movimento, além de carros, vans e ônibus – a

ótica de um observador das multidões irrompe. Entre o mal-estar e o desânimo, quase como uma crítica às visões cosmopolitas, Niemar agrega esses mitos para inserir o leitor no movimento singular e instável da metrópole. Um Édipo caminha por Itabira e pelos arrabaldes e arredores de Athenas – as duas são cidadezinhas quaisquer.

Portanto, para finalizar, na crítica polifônica que muda e mistura os falares dos brasis, na leveza dos versos e na leveza sustentável dos seres e dos falares acolhedores em cada um dos narrares, na voz daqueles sempre prontos a contar e a reinventar, a geopoesia se faz presente:

FALAR E DIZER

Não é possível que portentos não tenham ocorrido

Ou visões ominosas e graves profecias

Quando nasci.

Então nasce o chamado

Herdeiro das superfícies e das profundezas então

Desponta o sol

E não estremece aterrado o mundo?

Assim à idade da razão

Vazei os olhos cegos dos arúspices e,

Fazendo rasos seus templos devolutos,

Desde então eu desegno no universo vão

As coisas e as palavras plenas.

Só

Com elas

Recondito e radiante ao sopro dos tempos

Falo e digo

Dito e decoro

O caos arreganhado a receber-me incontinente

(CICERO, 2012, p. 33).

Referências

- BEAL, Sophia. A arte de andar nas ruas de Brasília. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 45, p. 65-83, jan./jun. 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representações da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CICERO, Antonio. *A cidade e os livros*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- CICERO, Antonio. *Finalidade sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CICERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. Organização de Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Editora Abril, 2009a.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Editora Abril, 2009b.
- JAFFE, Noemi. *Do princípio às criaturas: análise de A cidade e os livros de Antonio Cicero*. 2007. 214 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- NIEMAR, Augusto. *100ª página*. Lisboa: Chiado Editora, 2015.
- PORTAL, Marcela de Castro Lauredo. *O mundo desde o fim: a poética negativa de Antonio Cicero*. 2017. 230 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- RABELO, Sara Gonçalves. *Mulheres de vésperas: curadoria polifônica e escrita de morte em perspectiva comparada*. 2021. 184 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.
- RODRIGUES, Augusto. *Onde as ruas não têm nome*. Brasília: Thesaurus, 2010.
- SERRA, Tania. Orelha do livro. In: RODRIGUES, Augusto. *Onde as ruas não têm nome*. Brasília: Thesaurus, 2010.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. Editorial. Cultura popular, oralidade e performance. *Cerrados*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB), Brasília, v. 22, n. 35, p. 7-10, 2013.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. Centroestinidades e geopoesia:

- casa de morar Niemar é a poesia. In: MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de *et al.* (org.). *Os parceiros de Águas Lindas: ensino de literatura pelas letras de Goiás*. Goiânia: R&F Editora, 2018. v. 1, p. 53-80.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues; MARQUES, Georgia da Cunha. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. *Estudos Contemporâneos da Subjetividade*, Campos dos Goytacazes, v. 5, n. 2, p. 232-248, 2015.
- TURCHI, Maria. Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

As representações do espaço Brasília sob uma perspectiva da geopoesia: reflexões socioculturais reverberadas no cordel Brasília 5.0, do escritor Gustavo Dourado

Sheila Gualberto Borges Pedrosa (POSLLI/UEG)¹

Introdução

Falar de geopoesia em Brasília sem nunca ter feito uma observação contemplativa do céu, da cidade e seus monumentos, da paisagem exacerbada nas construções, da paisagem viva, que inclui o ser que nela habita ou o ser que contempla tal paisagem, parece uma retórica distante. Brasília, cidade planejada, construída por mãos humildes, que de dia tocavam enxadas ou misturavam massa cimentícia e de noite, por vezes, se transformavam em geopoetas ao tocarem, cantarem ou contemplarem a vastidão celestial que é o céu do cerrado. O poema de Gustavo Dourado (2010), “Brasília 5.0”, reverbera tudo aquilo que uma cidade representa em termos de paisagem natural e cultural: da efeméride, ele colhe versos, da paisagem reinventa o urbano.

Sobre essa questão da paisagem na literatura, Pinheiro Neto (2018, p.138) afirma que “As paisagens poéticas estão projetadas no mundo pela consciência, pela imaginação e pela sensibilidade humana”, e completa:

Elas propõem desafios complexos para o embate social, cultural e científico. Somos muito do que pensamos e as idealizações imagéticas também se constroem embasadas em frutos do nosso conhecimento científico, acrescido pelo que é sensível na subjetividade e pela carga de conhecimento herdada por nós desde as primeiras leituras (PINHEIRO NETO, 2018, p. 138).

A literatura de cordel tem influências nesse contexto de interiorização da literatura, sertão, imigração, êxodo rural e resistência. O cordel, oriundo da antiga união ibérica, se expandiu pela Europa, mais precisamente Portugal e Espanha, onde trovadores percorriam

1. Graduada em Biblioteconomia (UnB), Especialista em Gestão do Conhecimento (UNIMES), Mestranda em Língua Literatura e Interculturalidade (POSLLI/UEG).

idades declamando feitos, notícias e cartas de amor em troca de moedas.

Cumprir refletir que, com a invenção da imprensa, no século XV, pelo alemão Johannes Gutenberg, a escrita foi difundida, até chegar ao Brasil com a família real em 1808. Os folhetos de cordel foram disseminados, principalmente através do estado da Bahia:

No Brasil, o cordel surgiu na segunda metade do século XIX e expandiu-se da Bahia ao Pará, antes de alcançar outros Estados. Os folhetos, vendidos nas feiras, tornaram-se a principal fonte de divertimento e informação para a população, que via neles o jornal e a enciclopédia, de maneira quase simultânea. (FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA, 1970).

Segundo Cascudo (1978 *apud* BARROSO 2006), é correto afirmar que o cordel brasileiro tem suas raízes na colonização portuguesa. Entretanto, estudos possibilitam afirmar que, além de traços das baladas orais ibéricas, dos livretos portugueses, que traziam contos folclóricos, astrologia, ensinamentos religiosos, romances e variados assuntos, percebe-se a presença da literatura europeia da Idade Média produzida pelos cantadores que viajavam de feudo em feudo, cantando suas poesias.

Cordel Brasília 5.0

Ao se falar sobre literatura de cordel em Brasília, destacamos e enalteçamos Gustavo Dourado, escritor baiano que, quando estudante de Letras na UnB, foi o fundador e diretor do Centro Acadêmico de Letras. Professor, poeta, cordelista, ensaísta, articulista, jornalista e pesquisador, ele é autor de 12 livros. Atualmente, atua como presidente da Academia Taguatinguense de Letras. Em 2010, Gustavo escreveu um livro de poesia de cordel, *Brasília 5.0*, em homenagem aos 50 anos de Brasília. Destaco nesse trabalho a poesia “Brasília 5.0”, que carrega o título do livro citado (DOURADO, 2010, p. 11-12). Esse volume reverbera um complexo de imagens, de uma capital poética, utópica, bucólica, concreta e subjetiva:

Os processos culturais brasileiros se deram sempre em deslocamentos. [...] Numa região, formada por sertão e cerrado, uma área

específica enreda-se pelos Estados de Minas Gerais, Bahia, Goiás e Tocantins (um Brasil Central, brasis sem-mar). Percorrendo rizomas culturais e raízes poéticas desta localidade inventada é possível delinear processos inovadores na zona de influência da capital atual – Brasília. Índices e expressões aproximam ética e esteticamente os imaginários luso-católico, afro-brasileiro, indígena-sertanejo-*cerradeiro* numa tradição de escritores que peregrinaram por veredas e niemares para compor suas obras (SILVA JUNIOR; MARQUES, 2015, p. 233).

O poema de Gustavo Dourado reforça os processos culturais que se deram em deslocamentos. Ao mesmo tempo, o elemento de cordel narrativo reforça a questão da temporalidade, 5.0, equivalendo a 50 anos. De acordo com Melo (2015, p. 124), poemas narrativos são gêneros que remontam a uma longa tradição:

As Epopeias de Homero (Ilíada e Odisseia), Virgílio (Eneida) são os primeiros e grandes modelos desse gênero na cultura ocidental. Têm-se como exemplos canônicos em língua portuguesa *Os Lusíadas* (1572), de Camões (1524-1580), *Caramuru* (1722-1784) e o *Uraguai* (1769), de Basílio da Gama (1740-1795) (MELO, 2015, p. 124).

Ainda em se tratando do gênero poema narrativo, Sales discorre que:

O poema narrativo caracteriza-se como manifestação literária em verso na qual se realiza a narração ficcional de fatos ou de ações antropomorizadas, com traços dramáticos, cômicos ou sérios e pode ser de alcance universal, regional ou local, dada a presença ou a ausência de grandiosidade. Dessa forma o poema narrativo pode ser classificado como épico, heroico ou herói-cômico (SALES *apud* MELO, 2015, p. 124).

O cordel de Dourado possui ritmo para cantoria e forma uma rondilha maior, com estrofes de seis versos, sextilhas e rimas setessilábicas presentes nos versos pares. Observa-se que o cordelista é criterioso com a métrica tradicional. Sendo mais comum na escrita de cordéis, estrofes de seis versos (ou sextilha), e versos de sete sílabas. De acordo com Abreu (1999, p. 119), para adequar-se à “estrutura oficial” da literatura de cordel, um texto deve ser escrito em versos setessilábicos ou em décimas, com estrofes de seis, sete ou dez versos: “Deve seguir um esquema fixo de rimas e deve apresentar um

conteúdo linear e claramente organizado, com rima, métrica e oração” (ABREU, 1999, p. 119).

O poema de Dourado em questão possui ao todo 144 versos com 24 estrofes, com rimas em versos pares. De acordo com a classificação proposta por Suassuna (1970), poderia estar incluído no ciclo do heroico, trágico e épico e também no ciclo do maravilhoso, por enaltecer e demonstrar os feitos na epopeia da construção e concretização da cidade de Brasília:

Congresso – Rodoviária...
Megalópolis do Planalto:
Epopéia visionária...

Cidade-mater do Brasil:
Um orgulho nacional...
Feito Londres sertaneja:
Jerusalém Tropical...
É a Roma do Cerrado:
Ás do Planalto Central...

Brasília teve (têm) inimigos:
Ferrenhos adversários...
Venceu os seus oponentes:
Na saga dos operários...
Servidores bandeirantes:
Persistentes visionários...

Nova Capital do Brasil:
Comissão de Localização...
Marechal José Pessoa:
Comandou a Direção...
Ernesto Silva na Equipe:
Saúde, Arte-Educação...

Candangos e engenheiros:
Pedreiros e arquitetos...
Obreiros de uma Nação:
Futuro e destino incertos...
Sertanejos resistentes:
Desbravadores, honestos...

24 de setembro 1956:
Novacap em ação...
Israel Pinheiro da Silva:

Engenheiro Bernardo Sayão...
 Ernesto Silva, Íris Meinberg:
 São heróis da construção...

Aos candangos de Brasília:
 Rendo a minha homenagem...
 Com suor, sangue e poesia:
 Arquitextual mensagem...
 Construíram a nave-mãe:
 Em permanente viagem...

(DOURADO, 2010, p. 11-12).

O homem candango é retratado como um herói: oriundos do sertão possuem a resistência como sobrenome. Foi com essa determinação, essa capacidade de sonhar com dias melhores que o Candango abraçou Brasília, como o seu meio de vida e sua capital:

Brasília hoje é um pólo:
 Pulsa cri@tividade...
 Poesia à flor da pele:
 Nas artérias da Cidade...
 Os candangos são heróis:
 Bandeirantes de verdade...

Há de tudo por aqui:
 Espaço-multiplicidade...
 Arquitetura inovadora:
 Sonhos:Zengenhosidade...
 A Capital do Brasil:
 Dá asas à Liberdade...

(DOURADO, 2010, p. 11-12)

Brasília é uma cidade singular, com sua miscigenação, interculturalidade e multiculturalidade, reflexo da migração do homem candango. Brasília respira arte e emana cultura. Falar de cordel na capital é difundir esse multiculturalismo, através das nuances e representações de uma Brasília que tem sua paisagem reverberada, conforme afirma Augusto Silva Junior (2018): a “geopoesia é essa busca literária pelo invisível do centro periférico”.

Para Antonio Candido (2011), sobre essa questão da influência exercida pelo meio social na obra de arte, ou qual a influência que a obra de arte exerce sobre o meio, pode-se dizer que se configura numa

questão dialética: como a arte de se escrever cordéis pode refletir a magnitude de uma cidade? Tal arte pode ser reconhecida pela posição do artista, pela configuração da obra e pelo público.

Candido ainda destaca a influência de um fator social sociocultural, a técnica sobre a formação e caracterização de públicos

No caso da literatura, ou da música, as manifestações primitivas se ligam necessariamente à transmissão imediata, por contacto direto, e isto se junta aos motivos já apontados de ordem estrutural para limitar o público e intensificar a sua relação com o artista, criador ou executante, e frequentemente ambas as coisas. A invenção da escrita (para o caso da literatura) mudou esta situação, abrindo uma era em que foram tendendo a predominar os públicos indiretos, de contactos secundários, já referidos, e que adquiriram ímpeto vertiginoso com a invenção da tipografia e o fim do mecenato estamental (CANDIDO, 2011, p. 45).

Antonio Candido (2011) afirma sobre essa dialética da influência do meio na obra que a “arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três elementos citados acima, que formam uma tríade indissolúvel” (CANDIDO, 2011, p. 45), e acrescenta:

A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contacto indispensável. Assim, à série autor-público-obra, junta-se outra: autor-obra-público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público (CANDIDO, 2011, p. 47).

Dessa forma, infere-se que a Literatura de cordel ou qualquer outra arte sofre influência pela posição de seu escritor, pela sua configuração temática e pelo público ao qual a mesma se destina. Um poema como “Brasília 5.0”, descreve e reflete nuances das interações de seu escritor com sua obra e com o seu público leitor. Assim sendo, o pensamento de Candido (2011) corrobora para a reflexão sobre a importância dessa tríade (autor, obra, público, não necessariamente nessa mesma ordem), em qualquer tipo de literatura. É notória a importância dessa contemplação da cidade através da geopoiesia – que, além da tríade estudada por Candido, considera a performance,

a voz e a corporalidade. Nesse sentido, fica evidente como o Cordel de Gustavo Dourado trabalha primorosamente aspectos dessa confluência entre a literatura e a cidade, circulação e recepção, a performance e a voz.

Cabe ressaltar que a literatura de cordel também se apresenta como aporte essencial em termos de leitura e difusão da cultura nordestina. Sandra Ferreira, em “A Literatura contra a barbárie” discorre sobre o pensamento de Candido sublinhando que a literatura assume a condição de direito, segundo Candido, porque corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. O conceito de literatura proposto por ele abarca todas as criações de fundo poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma cultura, desde o folclore até as formas escritas complexas (FERREIRA, 2018, p. 20) Ressalta-se que, sobre essa questão da classificação do cordel, em “A compadecida e o romanceiro nordestino”, Suassuna (1970, p. 153) relata uma introdução produzida por ele em 1958, na qual propõe uma tentativa de distribuição e classificação dos folhetos e romances nordestinos em seis ciclos principais: o ciclo do heroico, trágico e épico; o ciclo do maravilhoso; o ciclo religioso e de moralidade; o ciclo cômico, satírico e picaresco; o ciclo do histórico e circunstancial; o ciclo de amor e de fidelidade..

O cordel “Brasília 5.0” do escritor Gustavo Dourado (2010) apresenta essa questão, com traços e memórias da epopeia, em nuances que remetem à construção da capital:

Brasília 5.0

A Capital da Esperança:
Tornou-se realidade...
De um sonho de Dom Bosco:
À grandiosa cidade...
Por JK construída:
Dia a dia nos invade...

Brasília surgiu a esmo?!:
Seu nome foi registrado...
Ano 1822:
Em artigo publicado...
Na Tipografia Rolandiana:
Por oculo deputado...

Brasília era nome corrente:
 Bonifácio persistiu...
 Propôs a nova capital:
 Preconizou: Anteviu...
 O lindo nome de Brasília:
 Ele também sugeriu...

(DOURADO, 2010, p.11-12)

No primeiro verso da primeira estrofe do poema, “Capital da esperança!”, nota-se o uso do jargão publicitário muito utilizado em 1956, na captação de mão de obra das regiões norte e nordeste para a construção da capital. Percebe-se a questão da resistência do emigrante nortista e nordestino em tentar a vida numa terra desconhecida, para muitos, como o cerrado do Centro-Oeste brasileiro. Cumpre refletir sobre relatos históricos do sonho de Dom Bosco, o sacerdote religioso de Brasília. Na segunda estrofe, no primeiro verso, o poeta Dourado destaca uma incógnita, se Brasília surgiu de uma estimativa ou foi devidamente calculada. Mais uma vez, recorre-se ao misticismo, à religiosidade e à questão do direito de sonhar tão defendido por Gaston Bachelard, o qual afirma que um geopoeta busca sempre o espaço poético da imagem: “O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos” (BACHELARD, *apud* SILVA JUNIOR, 2018, p. 59).

2 de outubro de 56:
 JK aqui desceu...
 Com Lott, Lúcio e Israel:
 O Cerrado percorreu...
 + Ernesto, Néelson, Balbino:
 O fato assim aconteceu...

JK com entusiasmo:
 Veio ao Planalto Central...
 Trouxe Régis e Oscar:
 Adentrou-se ao matagal...
 Onde é o Catetinho:
 Raiz da nossa Capital...

Na primeira comitiva:
 Veio Bernardo Sayão...
 Governador Ludovico:

Deu apoio à construção...
 E Altamiro Pacheco:
 Teve participação...

(DOURADO, 2010, p. 11-12).

Observa-se e exalta-se toda a comitiva de engenheiros, arquitetos, assessores, nomes importantes na decisão da construção da capital:

Esteve lá no Cruzeiro:
 Perto do Memorial...
 Deixou a marca da luz:
 No centro da Capital...
 Café na Fazenda Gama:
 À vontade no quintal...

Lucio Costa rabiscou:
 Ave-cidade-avião...
 Passarinho-borboleta:
 Libélula em evolução...
 Um vôo extraordinário:
 No Planalto da Nação...

A cidade foi sonhada:
 Profetas a visionaram...
 Poetas a anteviram:
 Muitos a preconizaram...
 Juscelino a construiu:
 'Anjos' a eternizaram...

(DOURADO, 2010, p. 11-12).

Há uma constante lembrança e exaltação de personagens importantes e decisivos na construção da capital, seu projeto por vezes aparenta um avião, por vezes se assemelha a um pássaro ou a uma libélula em evolução. Evoca-se novamente a questão do devaneio em sonho ou realidade. Brasília fundiu-se em imagem profética, misturando religiosidade com projeto, planejamento e austeridade:

Era um vale vastíssimo:
 Torto, Gama, Bananal...
 Vicente Pires: Riacho Fundo:
 Bela Água Mineral...
 Era o Sítio Castanho:
 Hoje é nossa Capital...

Havia fazendas de gado:
 No meio do Planalto Central...
 Um descampado sem-fim:
 Cerrado monumental...
 Agora é uma Alvorada:
 Nave do transcendental...

Nascente de três bacias:
 No Altiplano da Nação...
 Águas Emendadas:
 São veias do coração...
 As artérias de Brasília:
 Devem ter preservação...

(DOURADO, 2010, p. 11-12).

Brasília já foi fazenda. Como insiste a geopoiesia, é sempre importante lembrar que a capital já foi Goiás. O Distrito Federal possui uma vasta área de proteção ambiental. Áreas importantes que formam um paredão de proteção aos recursos naturais, fauna e flora do Cerrado. Mais uma vez, observa-se a preocupação do escritor com os recursos naturais advindos da nossa mãe terra:

“Vale convexo” de Belcher:
 Rios Preto e Descoberto...
 Talvegue do Santa Rita:
 Na vastidão do incerto...
 Criou-se o Paranoá:
 Na imensidão do deserto...

O Lago Paranoá:
 É o nosso Pantanal...
 Linha D`água: Cota Mil:
 É vida para a Capital...
 40 km de compasso:
 Aquífero monumental...

O Lago Paranoá:
 Melhorou a umidade...
 5 km de largura:
 35 m de profundidade...
 600 milhões de m³:
 Banham a nossa cidade...

(DOURADO, 2010, p. 11-12).

“Vale convexo” de Belcher, estamos diante da cartografia produzida pela empresa Donald J. Belcher, contratada para realizar os estudos do solo e dos possíveis locais para a construção de Brasília. Estamos diante da exaltação da terra *mater*, da exaltação do cerrado e da valorização do interior do país.

O RELATÓRIO TÉCNICO SOBRE A NOVA CAPITAL DA REPÚBLICA, conhecido como RELATÓRIO BELCHER, resultou do contrato firmado entre o governo brasileiro e a firma Donald J. Belcher and Associates (Ithaca, New York), destinado ao levantamento de uma área de 50.000 km² para seleção do local onde seria implantada a nova capital do Brasil (LASSANCE, 2017, p. 15).

No trecho poético abaixo destaco de forma subjetiva e mesmo que superficial os versos do poema “Brasília 5.0” do autor Gustavo Dourado (2010), no qual exalta a vastidão da linha d’água de Brasília. A capital possui um percurso de águas que se estende da asa sul à asa norte, levando até ao antigo clube Cota Mil, um dos mais antigos na história da criação da capital. “Aquífero monumental...” (DOURADO, 2010), ou seja, que emana água das profundezas. O Lago Paranoá é enaltecido nos versos do autor; “Ahh se não fosse esse lago, nossas narinas ficariam repletas de poeira pelo dia inteiro”. Brasília possui um lençol freático muito rico. O poema traz uma afirmativa, é nas terras brasilienses que se encontram nascentes de água pura e cristalina:

Colosso da Arquitetura:
 Urbi revolucionária...
 Homem deitado e em pé:
 (DOURADO, 2010, p. 11-12)

Considerações finais

Na “tríade indissolúvel” citada por Candido – autor, escritor e leitor em confluência com o direito humano à literatura por ele defendido –, observa-se a importância dos estudos encaminhados na geopoésia, como aporte teórico para reflexões acerca do cordel. O cordel apresentado neste estudo reverbera não apenas o direito à literatura, mas os aspectos socioculturais da cidade e a crença de que na geopoésia o humano pode ser encontrado.

Referências

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras, 1999.
- BARROSO, Maria Helenice. *Os cordelistas do DF: dedilhando a viola, contando a história*. 2006. 168 p. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. 204 p.
- DOURADO, Gustavo. *Brasília 5.0*. Antologia de Cordel. Brasília: Art Letras, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/231023/Bras%C3%ADlia_5_0_Antologia_de_Cordel. Acesso em: 27 set. 2020.
- FERREIRA, Sandra Aparecida. A literatura contra a barbárie. In: MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de; RAMOS, Augusto Rodrigues da Silva. (Org.). *Os parceiros de Águas Lindas. Ensino de Literatura pelas Letras de Goiás*. Goiânia: Pé de Letras, 2018, p. 17-30.
- FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA. *Cordel: literatura popular em verso - estudos*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa Rui Barbosa, 1973. Disponível em: <http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/cordel/apresentacao.html>. Acesso em: 27 set. 2020.
- LASSANCE, Adalberto. Paranoá um lago multissecular. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal*, Goiânia, 2017.
- MELO, Samuel Carlos. O circo: uma análise do poema narrativo de João Cabral de Melo Neto. *Revell: Revista de Estudos Literários da UEMS*, Campo Grande, ano 7, n. 11, dez. 2015. Número temático: questões de narratividade.
- PINHEIRO NETO, José Elias. Geografia e literatura: tramas romanescas para objeto de estudo para a paisagem. *Geografia, Literatura e Arte*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 133-171, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geoliterart/article/view/174373>. Acesso em: 25 set. 2020.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MARQUES, G. C. Godoy Garcia e Niemar: um canto geral centroestino. *Estudos Contemporâneos da subjetividade*, Campos dos Goytacazes, v. 5, p. 232-248, 2015.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. *Cora Coralina inédita: encontro das águas da geopoesia na rua do fogo da literatura de campo*. In: SILVA, Rogério Lima; AMORIN, Ana Maria; CABALA, Frederico.

Caderno de resumos do Congresso internacional ABRALIC, Uberlândia, s.e., 2018, p.688-689. Disponível em: <https://www.abralic.org.br/downloads/caderno-resumos-2018.pdf>. Acesso em: 27 set. 2020.

SUASSUNA, Ariano. A compadecida e o romanceiro nordestino. In: FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA. *Literatura popular em verso: estudos*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1970. t. I, p. 153-164.

Ressignificações da imagem dos anjos na literatura moderna e contemporânea

Wandersson Hidayck (UFPE)¹

Introdução

Etimologicamente, o termo *anjo* advém de “mensageiro” (do grego *ág-gelos*), que é a principal função desse ser espiritual nos relatos da tradição judaico-cristã. Quando um anjo cruza o limite entre os planos celestial e terrestre, nos relatos bíblicos, ele é, sobretudo, o portador de uma mensagem. Esses relatos são compostos por elementos visuais que remetem à pureza e à incandescência do numinoso, como luz excessiva, fogo, brilho e transparência. Tais características são reiteradas, em alguns casos, na tradição literária ocidental. Entretanto, há uma releitura de significados, nesse tema, em alguns textos na literatura moderna e contemporânea. São os casos, por exemplo, dos contos *A palavra e Bater de asas*, de Vladimir Nabokov; da novela *Estar sendo, ter sido*, de Hilda Hilst; de um trecho dos *Diários*, de Kafka; e da canção *Anjos tronchos*, de Caetano Veloso. Três aspectos principais podem ser analisados com esse recorte literário: a mensagem, o corpo e a presença angelicais. Alguns teóricos observam modificações, permanências e recuperações dessa temática e outras afins na cultura e na literatura, como Robert Alter, Karl-Josef Kuschel, Régis Debray e, especialmente, Michel Serres.

A mensagem

“Uns anjos tronchos do Vale do Silício / desses que vivem no escuro em plena luz / disseram: vai ser virtuoso no vício / das telas dos azuis mais do que azuis” (VELOSO, 2021). Caetano Veloso recupera a tradição da mensagem angélica ao classificar como “anjos tronchos” os tecnólogos que trabalham para as grandes empresas globais de comunicação no Vale do Silício, na Califórnia, EUA. Parodiando-se

1. Doutorando em Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE.

o *Poema de sete faces*, de Drummond, (que também foi relido por Adélia Prado, no poema *Com licença poética*, e Chico Buarque, na canção *Até o fim*), na canção de Caetano, afirma-se que os anjos contemporâneos fomentam o hábito de uma nova circulação de signos e significados.

Essa ideia se liga ao pensamento de Michel Serres, que designa de “mensageiria” o intenso fluxo de mensagens, ao modo de informações, na sociedade capitalista e industrial, mediado pelos avanços tecnológicos. A filosofia desse autor, em *A lenda dos anjos*, mescla elementos da cultura religiosa com outros da coletividade recente e secular. Características das criaturas angélicas servem como ponto de partida para uma análise da relação do homem contemporâneo com as mídias eletrônicas e de como tal relação contamina os modos de pensar, sentir e se comportar. Desse modo, há, no entendimento de Serres, uma rede de processamento de mensagens entre os homens, que cruza todos os espaços físicos e tem paralelo com a movimentação dos mensageiros divinos nos relatos sagrados:

Operários ou manipuladores do universo, do mesmo modo, os Anjos constroem Deus, em Sua Totalidade? Como os fluxos que você [o interlocutor] descreve, eles passam, correm, voam, cheios de asas, de música e notícias, para anunciar a glória unitária. Assim se constituem imensas mensageirias onde circulam mensageiros, portadores de mensagens a serem compreendidas. Temos, então, as redes construídas onde vivemos, nós e nossas mais variadas circulações; o mundo dos fluxos físicos [...] e, para terminar, minhas lendas divinas. (SERRES, 1995, p. 30)

Na canção, a palavra “troncho” se liga, morfológica e simultaneamente, aos termos “torto” e “*gauche*”, do texto drummoniano. Pode-se dizer que a escolha vocabular do compositor baiano acrescenta um grau de deformidade na adjetivação dos seres angélicos. Ademais, no poema de Drummond, a mensagem era particular, enquanto na canção de Caetano se fala de uma comunicação coletiva cujos efeitos vão além de uma destinação individual, já que reverberam em um novo modo de lidar com o mundo – “Agora a minha história é um denso algoritmo” – e em movimentos políticos de grande alcance – “Primavera Árabe”, “palhaços líderes brotaram macabros” (VELOSO, 2021). Trata-se, portanto, de uma propagação de mensagens acentuadamente ampla e defeituosa.

A luz dos “anjos tronchos” é somente a que provém das telas digitais (“das telas dos azuis mais do que azuis”). Eles abdicam da sombra, já que a luz (que equivale à escuridão: “vivem no escuro em plena luz”) é perene, ou seja, abrem mão do contraste e da contradição: “nem tempo, nem sim, nem não / sim, nem não” (VELOSO, 2021). Régis Debray, antes mesmo dos *smartphones* e das redes sociais da internet, já observava os efeitos sociais da banalização visual da videoesfera – o domínio do audiovisual, em contraponto ao anterior, o da escrita, a grafosfera. O pensador francês, assim como Caetano, identificou a propensão à homogeneização negativa das ideias correntes na era em que prevalece o olhar:

O primado do espontâneo sobre o refletido, do indivíduo sobre o coletivo, o desmoronamento das utopias e das grandes narrações, a promoção do presente puro, a retirada para o privado, a glorificação do corpo [...] A inaptidão para a negação formará espíritos positivos [...] Mas também espíritos conservadores, menos dispostos a mudar o mundo [...] A falta de valores de oposição ou superação produz, com efeito, a equivalência generalizada das realidades exibidas, cada uma excluindo a outra e equivalendo-se a todas. [...] são também mais vulneráveis e influenciáveis porque entregues a si mesmos sem amarras nem referências simbólicas. (DEBRAY, 1993, p. 320, 321)

Se o atual intenso trânsito de informações pode ser lido pela analogia com o anjo mensageiro, alguns textos literários também recuperam o lendário da mensagem angélica individualizada. No capítulo 6 do livro bíblico de Isaías, por exemplo, o profeta narra uma visão composta por vários anjos, um dos quais se aproxima do narrador para verbalizar uma mensagem:

eu vi também ao Senhor assentado sobre um alto e sublime trono; e a cauda do seu manto enchia o templo. / Serafins estavam por cima dele; cada um tinha seis asas, com duas cobriam os seus rostos, e com duas cobriam os seus pés, e com duas voavam. [...] um dos serafins voou para mim, trazendo na sua mão uma brasa viva, que tirara do altar com uma tenaz; / E com a brasa tocou a minha boca, e disse: Eis que isto tocou os teus lábios; e a tua iniquidade foi tirada, e expiado o teu pecado. (BÍBLIA, Isaías, 6, 1-7)

O excerto é típico da visão celestial nas Escrituras, em que estão presentes indícios de plenitude e incandescência. Os dois primeiros

versículos transcritos descrevem um volumoso deslocamento de serafins próximo a deus, enquanto os versos seguintes narram o movimento solitário do anjo responsável pela mensagem (verbal e gestual) destinada ao narrador. O conteúdo do comunicado foi explicitado.

Entretanto, diferentemente do aviso profético dos relatos bíblicos, a mensagem angélica, para alguns autores modernos e contemporâneos, não oferece clareza de sentido ou propósito, como nos sugerem alguns exemplos.

No conto *A palavra*, de Nabokov, o título se refere ao pronunciamento de um anjo ao narrador protagonista, que esteve imerso em uma experiência extática exuberante. Em uma região montanhosa, ele acompanha a multiplicidade de eventos à sua volta. “Minha alma foi tomada por uma sensação de celestial iridescência, liberdade e elevação: Eu sabia que estava no Paraíso”, diz ele. Em muito essa narrativa faz lembrar algumas visões de profetas bíblicos, que vislumbaram cenários celestiais difusos, como Ezequiel, Daniel e Isaías. Mas o que singulariza a experiência religiosa do texto de Nabokov é que a palavra que nomeia o conto se torna impronunciável após a visão:

Abraçando meus ombros por um instante com suas asas de pombo, o anjo pronunciou uma única palavra, e em sua voz reconheci todas as vozes amadas, silenciadas. A palavra que ele disse era tão maravilhosa que, com um suspiro, fechei meus olhos e baixei ainda mais a cabeça. A fragrância e a melodia da palavra se espalharam por minhas veias, se ergueram como um sol dentro de meu cérebro; as incontáveis cavidades dentro de minha consciência a captaram e repetiram sua lustrosa canção edênica. Eu estava preenchido por ela. Como um nó firme, ela pulsou em minha têmpora, sua umidade tremulou em meus cílios, seu doce frescor abanou meu cabelo e ela verteu-se, celestial, sobre meu coração. Gritei-a, deslumbrei-me em cada sílaba, ergui violentamente os olhos, que estavam cheios da iridescência radiosa de lágrimas alegres... Oh, Senhor – o amanhecer de inverno brilha esverdeado na janela e não lembro qual foi a palavra que gritei. (NABOKOV, 2013, p. 761)

Com esse vazio verbal, termina-se o conto. Após a catarse física do êxtase, o esquecimento. Isso também diz da impossibilidade de se abarcar com a linguagem verbal o êxtase que se apreende com os sentidos – Santa Tereza de Ávila (2010) recorre à exuberância de paradoxos e comparações. No entanto, nota-se que não é exatamente o silêncio advindo do encontro com o divino, como ocorre em algumas

experiências místicas – o personagem foi plenamente envolvido pela palavra angélica (“deslumbrei-me em cada sílaba”). Mas é o próprio desmemoramento, como o que ocorre depois de um sonho. Assim, se houve mensagem verbal, foi esquecida e agora está oculta. O narrador nabokoviano sentiu em todo o corpo a dimensão daquela palavra, mas não há mais palavra que seja comunicada.

Na novela *Estar sendo, ter sido*, de Hilda Hilst, o narrador protagonista, Vittorio, relata que certa vez adentrou o lago Averno, onde, na mitologia romana, encontra-se uma das passagens para o inferno. Mas quem ele vislumbrou ali foi o Criador, na forma de um anjo-demônio que, sobre um cavalo, realizava movimentos violentos. Não é a única vez em que a autora equivale deus ao diabo, e essa natureza dual se alinha a ideias gerais em sua literatura, como a sobreposição de juízos contrários e o encontro do sublime com o terreno.

Nesse texto de Hilda, a paisagem, ambigualmente infernal e divina, não é composta por cores e elementos que remetem à pureza, como o branco, o brilho e a transparência. O tom é sombrio, as criaturas são selvagens, e os gestos, violentos. Na indeterminação criativa da embriaguez, Vittorio rememora:

escureceu. vi uma trilha de fogo, e anjos dourados sobre negros cavalos. vi um que comandava. barbas, elmo, os cascos dos cavalos esmagavam cabeças de velhos, de crianças, de cordeiros, quando me viu soltou um urro e gritou: “aquele”! aquele era eu, nem tive tempo de olhar para trás e ver se havia um outro, certamente havia, porque pensei absurdo isso de me pensar um alvo do Criador, justo eu, que quando lhe ouço o nome enfio-me debaixo das camas dos tapetes fico atrás das retretes e solto-me inteiro o buraco se alarga trombetando zurros e cheiros, “Lá vem ele” alguém me diz e atiro-me nos profundos do lago, e não é que Ele vem ainda montado no negro cavalo? vem. brilhos, faíscas, um tamanho salseiro, o cavalo estaca bufando, e Ele se achega e ronrona ao meu ouvido: te amo. desço em espirais, sou o lobo entre o roxo e o gris, na descida vou devorando nacos de mim, tenho também matizes cinza e prata no dorso, fagulhas do purpúreo de um bispo endomingado [...] então sou um lobo togado, masturbo-me no escuro, me vejo deitado num poento assoalho, uma coruja esvoeja pardacenta, digo-me estou bêbado [...] (HILST, 2018, p. 344)

Assim como no texto de Nabokov e no excerto bíblico de Isaías, o anjo se aproxima de Vittorio para dar uma mensagem, reafirmar o amor divinal em uma sucinta expressão verbal: “te amo”. A

caracterização sombria do relato se contrapõe à singeleza das palavras angélicas proferidas, como sinal de que o divino, na literatura hilstiana, compõe-se, também, de aspectos que não estão atrelados à tradição judaico-cristã.

Michel Serres se refere aos anjos de natureza múltipla, que assumem formas anfíbias e transitam em diferentes dimensões, como “distribuidores” e os equipara às redes de distribuição de transporte e informação. Segundo o filósofo, tais seres e o que eles representam são fundamentais para a compreensão da rica diversidade do mundo, conectando realidades distantes.

Entre designa justamente o espaço por onde passam os Anjos que entrelaçam as redes: rodovias e canais de imagens ou de sons [...] Seres de natureza dupla, os pedagogos, guias ou Querubins, mostram a diferença dos mundos e costumam, ao fazê-lo, a unidade do novo Universo. [...] Mais angélico, enfim, que o mensageiro, o corpo do distribuidor garante, efetivamente, a possibilidade das passagens, a plasticidade da mensageiria. (SERRES, 1995, p. 165-6)

Kafka, por sua vez, abala a tradição do anjo mensageiro quando, em seus *Diários*, narra a “aparição” de um anjo que, na verdade, não passava de uma impressão visual e nenhuma mensagem deixou. No trecho referente à data de 25/06/1914, o narrador conta que, após passar um dia inteiro perambulando dentro de um quarto, ele avistou o que, à primeira vista, seria um anjo:

um anjo envolto em panos roxo-azulados cingidos por dourados cordões foi descendo lentamente na penumbra, sustentado por grandes asas brancas reluzentes como seda, a espada estendendo-se horizontalmente do braço levantado. “Um anjo, pois!”, pensei. “Vem voando em minha direção o dia todo, e eu, em minha descrença, não sabia. Agora, vai falar comigo.” Baixei o olhar. (KAFKA, 2021, p. 473)

Mas a decepção não poderia ser mais ridícula: “não se tratava de um anjo vivo, e sim de uma figura pintada em madeira provinda da proa de um navio, como aquelas que em geral penduram no teto dos bares frequentados por marinheiros”. O narrador acrescenta uma frase que reforça a intensidade da nulidade definitiva: “Nada mais que isso” (KAFKA, 2021, p. 473). Nada mais desiludido. O que se prenunciava como um dos mais importantes e sublimes modos de revelação – a visita de um mensageiro de deus e sua declaração salvadora – se

revelou um fato risivelmente ordinário. Estão presentes, nessa parábola ao avesso, a ironia e o desencanto com a promessa religiosa.

Como um escritor pós-tradição, Kafka é um dos autores fundantes da modernidade na literatura. Em sua obra, raramente se leem, explicitamente, temas judeus. Mas, no substrato, o aspecto religioso é latente. Sem menções diretas à cultura religiosa de qualquer tipo, seu texto está impregnado de questões da vida interior cujo cuidado, antes da modernidade que ele ajuda a inaugurar, estava em mãos da religião. Kafka recupera o religioso nos temas cotidianos, demonstrando metaforicamente o quanto a vida comum é absurda.

Nesse trecho dos *Diários*, o narrador se depara com supostas “aparicão” e “anunciação” (termos sacros usados pelo autor) e descreve elementos próprios dessas experiências religiosas: tremores, luzes, transparência. “Aquilo tinha a ver comigo, não restava dúvida, preparava-se ali uma *aparicão* que deveria me libertar”, diz o personagem, que completa: “O que fosse que desejava entrar podia agora descer tranquilamente até o tapete e me *anunciar* o que tinha para anunciar” (KAFKA, 2021, p. 473, grifos meus).

Uma fácil associação entre a escolha vocabular de Kafka e o sentido religioso é questionada por Kuschel (1999), para quem isso não passa de especulação, já que, no período em que Kafka produziu sua obra, estava em processo uma secularização da língua, então tais palavras já estariam esvaziadas de um teor religioso. Todavia, levando em conta que Kafka foi um autor bastante consciente da composição de sua escritura, parece-me válida a associação. Dificilmente ele não se daria conta da proximidade de suas palavras com o universo religioso. Acontece que os significados que Kafka construiu com seu texto não simplesmente recuperam a tradição religiosa, mas apontam sempre para uma mudança semântica. Isso fica claro pelos temas e as ambientações em que suas narrativas se inserem. Kafka, em seu projeto de pensamento moderno, introduz o vocabulário religioso na vida secular, a que ele escolhe narrar, assim como Michel Serres em sua filosofia. É transmutação, não esvaziamento: o religioso está entre nós, e essas palavras agora são nossas.

Robert Alter identifica que Kafka, bem como Benjamin e Scholem, demonstram “grande atração pela imagem de anjos” (ALTER, 1992, p. 14), ao lado do apreço pela palavra escrita e pela ideia de verdade contida no texto. Tais autores, segundo o teórico, tinham “nostalgia” do mundo espiritual e conceitual da tradição judaica, qualidade

que orientou a obra de cada um deles. Essa ressignificação kafkiana é observada por Robert Alter como a frustração do homem moderno diante da impossibilidade profética.

O corpo

No conto *Bater de asas*, Nabokov constrói um inusitado relato angélico. O autor russo-americano era entomologista, especializado em lepidópteros (borboletas e mariposas), dos quais são comuns referências e alusões em sua obra – asas, voos, movimentos circulares e ondulantes –, bem como no título desse conto.

A narrativa se passa em um hotel de região montanhosa durante um inverno com neve. Na área externa do hotel, há uma pista de esqui, onde os hóspedes que praticam o esporte imitam o movimento de animais alados. Kern, o protagonista, é um viúvo ainda abalado com a perda de sua mulher, que tomou veneno. No hotel, ele nutre uma paixão repentina por Isabel, inglesa habilidosa no esqui e por isso chamada de “Isabel Voadora”. Em certa noite, após voltar para o quarto embriagado, Kern vê um anjo entrar pela janela.

Nesse conto, assim como a aparência física dos personagens humanos é descrita em pontos singulares, há bastante atenção à forma física do ser divino. Em determinado diálogo com Kern, Monfiורי, um hóspede dado a discutir polêmicas religiosas, discorre sobre a existência de vários deuses – “existem inúmeros Deuses bíblicos... Uma legião”, e observa, a respeito de um deles, que “as partes carnosas de seu corpo estão solidamente interligadas e não se mexem” (NABOKOV, 2013, p. 58). Por outro lado, a personalidade divina ou angélica não é tema de conversa entre os personagens. As descrições feitas são a respeito do corpo de tais criaturas (ou criador). O corpo nunca é esquecido e revela componentes da natureza íntima de cada personagem. Uma legião.

Fisicamente, o anjo com quem Kern se encontra é mais próximo de um animal do que de um homem: “um som alegre de latidos se aproximava”, “impetuosa pelagem”, “o osso da asa gigante”, “um cheiro animal”. Sobre seu rosto, é dito somente que se trata de uma “cara branca”. No momento em que se inicia a aparição, Kern também é comparado a um animal: “Depois, como um corcel, teve um prolongado tremor de frio” (NABOKOV, 2013, p. 61).

É possível observar, também, a sugestão de amplitude e totalidade da experiência da aparição, em uma gradação (“De fora da janela, *crescendo*, voando, um som alegre de latidos *se aproximava* em avanços agitados”, grifos meus) que irrompe no ápice do acontecimento – o acidente ocorrido pelo contato brusco e desmedido entre Kern e o anjo:

Laborosamente mexeu os ombros. Depois, como um corcel, teve um prolongado tremor de frio. E, de repente, imobilizou-se. De fora da janela, *crescendo*, voando, um som alegre de latidos *se aproximava* em avanços agitados. Num piscar de olhos o quadrado de noite negra da abertura da janela foi preenchido por fervilhante, sólida, impetuosa pelagem. Em um amplo e ruidoso salto essa pelagem áspera encobriu o céu da noite de uma janela à outra. Um instante mais e ele cresceu tensamente, explodiu, oblíquo, e se desdobrou. Em meio à sibilante expansão de pele agitada relampejou uma cara branca. Kern agarrou o violão pelo braço e, com toda força, bateu no rosto branco que voava para cima dele. Como uma tempestade fofa, o osso da asa gigante o derrubou no chão. Ele foi tomado por um cheiro animal. Kern se levantou com uma guinada. (NABOKOV, 2013, p. 61).

Uma frase isolada confere o impacto do acontecimento e demonstra verbalmente a paisagem absurda e totalizante que Kern visualizava: “No centro do quarto jazia um anjo enorme”, como se aquela visão constituísse, naquele momento, o mundo inteiro, toda a realidade apreensível. Entre o sublime e o pavoroso. “Ocupava o quarto inteiro, o hotel inteiro, o mundo inteiro”, continua o narrador (NABOKOV, 2013, p. 61).

O anjo de Nabokov é carnal. Kern entra em contato físico com a criatura, sente seu cheiro, tateia sua pele – “Sufocando com o odor pungente da pelagem molhada”. “Kern estava imóvel na apatia do medo absoluto, examinando as asas gigantes, fumegantes, e a cara branca”, entre o horror e o nojo daquela alteridade. Kern vivencia o *mysterium*, de que fala Rudolf Otto (2007), o estupor diante do incompreensível: “Rilhando os dentes, tentando não olhar, Kern curvou-se sobre ele” (NABOKOV, 2013, p. 62).

A descrição do corpo do anjo remete a algo animalesco, como o corpo de uma ave, com pés frágeis e coberto por penugem: “pegou aquele monte de pele úmida e odorosa, os ombros frios, pegajosos. Notou com repulsivo horror que os pés do anjo eram pálidos e sem ossos e que ele não conseguia se levantar sobre eles” (NABOKOV, 2013, p. 62).

Assim como Hilda Hilst, Nabokov pensa a corporeidade dos seres divinais, subvertendo os preceitos tradicionais do antropomorfismo (segundo o qual as características do homem são associadas às figuras de deus). O corpo dos deuses não corresponde, nessa literatura, ao corpo dotado de força física e beleza ocidentais, como ocorre com as representações da figura divina nas religiões cristãs. Tratam-se de corpos defeituosos, com fraquezas, deformidades, odores desagradáveis, bestiais.

Por exemplo, é assim que Vittorio, o personagem hilstiano, em dado momento, descreve deus:

devo dizer que tenho visto deus. é um tipo mignon, quase maneiroso. ao lado dele um atarracado sempre mastigando. insisto com Matias que é assim mesmo. ele diz impossível, deus só pode ser grandalhão e vermelho. bobagem. um conceito conservador. e com aquele vozeirão. ao contrário: voz de moça e pulsos e canelas finas. (HILST, 2018, p. 331)

Observa-se aí, inclusive, referência à androginia, enquanto o deus judaico-cristão tem notadamente qualidades associadas ao gênero masculino. No lugar da força impiedosa, estão a delicadeza e fragilidade. Os deuses do panteão clássico já demonstravam personalidades contraditórias, no que mais os assemelhavam aos homens, e corpos metamorfoseados. Aproximando o lendário dos anjos às realidades contemporâneas, Michel Serres também questiona a aparência angélica:

– Você viu, do vale, na festa de São João, os jovens escalando os cumes próximos e acendendo fogos gigantes? Toda a montanha fica angelical! Que engano pintar sempre os Anjos à imagem dos homens, enquanto eles avultam na beleza do mundo! Esse belo rito popular consolida a visão sensual, corporal e ordinária, isto é, divina. O mundo não cessa de pegar fogo e vida. (SERRES, 1995, p. 223)

Na canção *Anjos tronchos*, há uma ideia que se liga a outra observação de Michel Serres: a de que a pele do corpo é um repositório de memórias. Em *Os cinco sentidos*, Serres adjetiva a pele de “sarapintura”, nossa tela individual de indícios de experiências – “A pele historiada traz e mostra a própria história [...] aí se imprime a memória; por que procurá-la em outro lugar” (SERRES, 2001, p. 18). Alguns anos depois, Caetano observa que nossa pele não está mais no corpo, está

na tela, do *smartphone*: tela sobre tela: “Ah, morena bela, estás aqui / Sem pele, tela a tela: / Estamos aí” (VELOSO, 2021). A virtualidade do corpo nos torna angélicos?

A presença

É interessante observar, também, a indeterminação da presença angelical. Em *Bater de asas*, depois do encontro malsucedido, Kern procura o anjo, mas a criatura não está mais presente. Assim como nunca esteve presente o anjo “visto” pelo personagem kafkiano dos *Diários*. Vittorio relatava um momento de embriaguez, e a visão do narrador de *A palavra* tem traços oníricos ou místicos.

Em algumas passagens da Bíblia, a presença do anjo também é ambígua. Segundo Michel Serres, a ausência do portador atribui mais significado e valor à mensagem, aspecto que não passa despercebido na narrativa bíblica e que repercute nos textos literários que dialogam com essa tradição:

– Primeiros deveres do transportador: eclipse, esquiva, decolagem ou retirada. – Entendo: os piores Anjos são visíveis e os melhores desaparecem. [...] Se o transmissor faz seu trabalho, ele desaparece; sua verdadeira importância depende de seu aniquilamento e a falsa presença: estranho paradoxo. [...] o texto sagrado oscila, hesita, alterna entre a voz de Deus e a do Anjo; portanto, faz ouvir e ver o triz entre a aparição necessária e a desapareção obrigatória do intermediário; por isso, muitas vezes as visões acontecem durante o sono e sob a incerteza dos sonhos, outra maneira de mostrar que Deus ou o Anjo evanescem em sua manifestação e vice-versa; sim, o Anjo do Senhor aparece para melhor desaparecer perante a palavra do Senhor, que ele carrega anulando-se, dando-lhe o lugar para que ela apareça, por sua vez. (SERRES, 1995, p. 102-104)

Além disso, nota-se que as experiências dos textos literários aqui citados ocorrem na indeterminação dos sentidos. No caso do narrador kafkiano, pelo cansaço físico e mental – assim ele começa o relato: “Desde manhã bem cedo até agora, no crepúsculo, caminhava para um e outro lado de meu quarto. A janela estava aberta, fazia um dia quente. O barulho da rua estreita entrava sem cessar” (KAFKA, 2021, p. 471). Não é dita a razão de tal incômodo, apenas se sabe que o personagem demonstrava um comportamento obsessivo, durante

uma manhã e tarde inteiras, observando os aspectos de um quarto, como se estivesse apreensivo ou neurótico. Ele continua:

De tanto contemplá-lo nessa minha ronda, já conhecia cada detalhe do quarto. Havia despido cada parede com meu olhar. Perseguiu até as últimas variações a estampa do tapete e as marcas de sua velhice. A mesa no centro, eu a medira muitas vezes com polegar e indicador. (KAFKA, 2021, p. 471-2)

O narrador de *A palavra*, de Nabokov, está em claro êxtase religioso. O êxtase é o transporte para fora de si; o texto, nesse caso, não define, mas reverbera. O entusiasmado não traduz em linguagem exata sua experiência. Como se o corpo fosse sua pura metáfora (*metaphorá*, “transposição”): descoberta, libertação. Santa Tereza de Ávila reconhece, em seu próprio texto, as desfigurações que o relato místico ocasiona na linguagem corrente, atribuindo esse processo ao dom divino: “É uma linguagem tão do céu, que aqui na terra não se pode dar a entender, por mais que o queiramos dizer, se o Senhor, por experiência, não no-lo ensina” (DE ÁVILA, 2010, p. 175).

Já os personagens Vittorio e Kern têm suas visões sob o efeito do álcool. A embriaguez tem a ver com o desequilíbrio, a instabilidade; logo, com uma outra ordenação dos sentidos. No Pentecostes, quando parte da audiência sugeriu que aquelas pessoas em êxtase estavam, na verdade, bêbadas, “cheios de mosto”, o apóstolo Pedro fez questão de esclarecer que ainda era muito cedo: “Estes homens não estão embriagados, como vós pensais, sendo a terceira hora do dia” (BÍBLIA, Atos 2: 15). Em diversos ritos, substâncias depressoras ou alucinógenas intermedeiam os planos físico e espiritual: do soma, dos hindus védicos, à *ayahuasca*, em populações amazônicas e grupos afins. O vinho, desde os tempos bíblicos, é a bebida das cerimônias religiosas judaico-cristãs por predileção. Nesse sentido, a literatura extática pode encontrar relação com os discursos da loucura e da embriaguez, já que ultrapassa os limites sintáticos e semânticos da razão.

Conclusão

Com a modernidade, a mensagem angélica deixa de ser una e definida para se fragmentar na propagação intensa e descontínua de informações. Dessa nova movimentação, decorrem a indeterminação

dos significados e, muitas vezes, a própria ausência de mensagem. A mensageiria contemporânea, conceito de Michel Serres, encontra-se simbolizada na literatura que retoma a lenda do anjo mensageiro para elaborar a ideia de uma religiosidade pulverizada, que não lida com sentidos totalizantes.

Nessa literatura, o corpo físico das criaturas angelicais – às vezes com traços bestiais – aparece como elemento fundamental, trazendo a carnalidade para o centro da questão religiosa. E a presença do anjo é tão indeterminada quanto sua mensagem, expostas em um discurso não linear, consciente das implicações desarrazoadas da experiência religiosa.

A fé plena na profecia e na salvação deu lugar à fé vacilante no ordinário. Porém, ainda fé: a necessidade de um projeto particular (não mais uma revelação) e da esperança (não mais na terra prometida). Como adjetivou Robert Alter (1992) – baseando-se em um poema de Wallace Stevens – há os “anjos necessários”, comunicadores de mensagens fragmentadas, que não podem mais abarcar a totalidade, mas continuam a pavimentar a confiança nesta vida, naqueles que a quiserem acolher.

Esvaziados de sacralidade, os anjos contemporâneos reafirmam a necessidade de atenção à vida interior. Fazem isso por meio de uma dessacralização irônica, evidente no jogo entre elementos religiosos e triviais (ou mesmo chulos e diabólicos). O produto desse jogo de contradições é uma nova religião: a que liga o homem a si próprio. A tradição é levada em conta, reeditada e relida – é importante que esse movimento permaneça, parecem nos lembrar os autores –, ao mesmo tempo em que é ressignificada.

Referências

- ALTER, Robert. *Anjos necessários: Tradição e modernidade em Kafka*, Benjamin e Scholem. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- ANJOS tronchos. Compositor e intérprete: VELOSO, Caetano. In: MEU coco. Rio de Janeiro: Sony Music, 2021. Álbum digital, faixa 3.
- BÍBLIA. Almeida Corrigida Fiel. São Paulo: SBTB, 2015.
- DE ÁVILA, Santa Teresa. *Livro da vida*. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2010

- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- HILST, Hilda. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- KAFKA, Franz. *Diários (1909–1923)*. São Paulo: Todavia, 2021.
- KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológicos-literários*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- NABOKOV, Vladimir. *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- SERRES, Michel. *A lenda dos anjos*. São Paulo: Editora Aleph, 1995.
- SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

Uma oficina de teatro na periferia de Belém

Willi Bolle (USP)¹

O objetivo deste artigo é apresentar a experiência de adaptações teatrais de romances do escritor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979), que realizei entre 2009 e 2014 com um grupo de professores e alunos de uma escola pública de ensino médio em Belém. A obra desse autor ficou à margem do cânone da literatura brasileira, desde o seu romance de estreia, *Chove nos campos de Cachoeira* (1941); ou seja, embora bastante conhecida no estado do Pará, ela tem sido muito pouco difundida no restante do Brasil. No entanto, devido a várias qualidades, a serem detalhadas em seguida, tal obra merece ser incluída na lista das produções literárias brasileiras mais significativas do século XX.

Inspirando-se na tradição dos romances sociais semidocumentais de escritores como Balzac e Zola, e também nos romances regionalistas brasileiros de crítica social dos anos 1930, e incorporando inovações técnicas como discurso indireto livre, monólogos interiores, composição fragmentária e linguagem poética, Dalcídio Jurandir elaborou um romance em série ou *roman-fleuve*, composto de dez livros, publicados entre 1941 e 1978, e chamado por ele de “Ciclo do Extremo Norte”. Nesse romance fluvial que, em suas diversas etapas, faz lembrar momentos decisivos da história econômica, política e social da Amazônia, três aspectos merecem ser realçados: 1) A descrição detalhada da vida cotidiana e da cultura da população na região da “boca do rio Amazonas”: a ilha de Marajó, a capital Belém e a vila de Gurupá, durante a década de 1920; 2) A defesa de uma educação de boa qualidade também para os pobres, como mostra o eixo de composição da obra, que é o caminho de formação de um jovem: o protagonista Alfredo, nascido na ilha de Marajó, filho de pai branco, letrado, funcionário público, e de mãe negra, semialfabetizada e trabalhadora doméstica; 3) A importância dada às falas dos habitantes da Amazônia, sobretudo falas emancipatórias, que mostram como também as pessoas das camadas pobres podem tornar-se sujeitos da História.

Os três primeiros romances do ciclo – *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947) e *Três casas e um rio* (1958) – passam-se na

1. Professor titular sênior de Literatura Alemã.

ilha de Marajó, que representa uma síntese do interior da Região Amazônica. O que chama a atenção é o fato de que o menino Alfredo, que vive na vila de Cachoeira do Arari, luta desde os seus 11 anos por uma boa formação escolar. Decepcionado com as péssimas condições de ensino naquela vila do interior, ele quer estudar na cidade de Belém. Com isso, a escola é apresentada pelo romancista desde o início como um fator estratégico na luta contra as fortes desigualdades sociais.

No quarto romance do Ciclo, *Belém do Grão-Pará* (1960), no qual Alfredo consegue se mudar para Belém e realizar os seus estudos numa boa escola de ensino fundamental, o cenário se desloca para a capital do Estado. A cidade é descrita no início dos anos 1920, na época do declínio da borracha, da perspectiva de uma família de classe média, na qual Alfredo está hospedado. Ao acompanhar esse jovem de 12 a 13 anos, o leitor é introduzido à topografia social da cidade. Num dado momento, Alfredo, que mora num bairro de classe média, manifesta a sua curiosidade de conhecer também a população que vive nas “baixadas”, ou seja, na periferia da cidade.

A partir do quinto romance, *Passagem dos Inocentes* (1963), esse desejo momentâneo do protagonista de conhecer os bairros pobres de Belém acaba sendo mais do que satisfeito, inclusive a contragosto dele. Porque daqui em diante e também nos quatro romances seguintes – *Primeira Manhã*, (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os Habitantes* (1976) e *Chão dos Lobos* (1976) –, Alfredo não consegue mais morar na região central da cidade, sendo obrigado a viver na periferia. Vem ao caso destacar que Dalcídio Jurandir – com a detalhada descrição das condições de vida nos subúrbios de Belém – tornou-se um precursor dos estudos sobre uma questão que afeta diretamente cerca de 12 milhões de brasileiros que moram atualmente em favelas. Essa questão, com a qual o nosso autor superou decididamente os limites da literatura regionalista tradicional, é de relevância global, como mostrou o geógrafo e historiador Mike Davis no seu livro *Planeta Favela* (2006).

Em 2009, na sequência do Fórum Social Mundial, realizado em Belém, estabeleci contato com o acima referido grupo de professores e alunos da escola de ensino médio, localizada no bairro de Terra Firme, na periferia daquela cidade. Durante cinco anos e meio, elaboramos juntos adaptações cênicas e realizamos apresentações teatrais daqueles cinco romances de Dalcídio Jurandir que têm como cenário a periferia. Uma forte motivação para os integrantes do grupo

realizarem esse trabalho foi o fato de eles reconhecerem que “tudo o que Dalcídio descreveu nesses romances continua sendo atual, porque traduz o que a gente vive aqui na periferia”, como declarou uma das professoras participantes.

Transformar cada uma dessas obras narrativas de cerca de 200 páginas num sucinto roteiro cênico exige todas as habilidades da arte de ler. Com o objetivo de selecionar as cenas e os personagens mais interessantes, tratava-se de compreender e analisar bem o texto, resumir o conteúdo essencial, escolher os conflitos mais significativos e citar as falas mais expressivas. Nessa transposição para o gênero dramático procuramos manter, sempre que possível, as formulações originais do autor; tomamos, contudo, também a liberdade de fazer algumas adaptações livres, para facilitar a comunicação com os espectadores das nossas montagens.

Os resultados da nossa oficina teatral foram apresentados na referida escola e também na Universidade da Amazônia (UNAMA), sendo seguidos de debates dos atores e das atrizes com o público. Houve ainda algumas apresentações complementares nas Universidades Federais do Pará (UFPA, em 2013) e do Paraná (UFPR, em 2014), e na Feira Panamazônica do Livro (em 2012 e 2014). Com base nessas experiências, que descrevi detalhadamente no meu livro *Boca do Amazonas: sociedade e cultura em Dalcídio Jurandir* (BOLLE, 2020), passo a apresentar agora uma síntese da nossa oficina de teatro.

Iniciação à periferia

No romance *Passagem dos Inocentes* é narrada a segunda estadia de Alfredo em Belém, onde ele está concluindo o ensino elementar. Agora com 14 anos, ele recebeu por parte de uma parente, dona Celeste, o convite de hospedar-se em sua casa. No caminho para lá, ele descobre, assustado, que não vai mais morar num bairro de classe média, como na sua estadia anterior, mas num barraco dos subúrbios. Ao acompanhar os passos desse jovem, o leitor/espectador participa do seu ritual de iniciação à periferia. Apesar de Alfredo ocupar um lugar importante neste romance, o papel de protagonista passa a ser exercido por d. Celeste, que representa uma figura de transição entre o interior da Amazônia e a capital, e também entre os subúrbios e os bairros centrais. São descritas detalhadamente as frustrações

dessa mulher com a vida naquele ambiente pobre e as suas tentativas de evasão.

Um dos episódios, que incorporamos na nossa adaptação cênica, apresenta o modo como d. Celeste trata a sua empregada, uma adolescente que foi trazida pelo pai do interior para trabalhar na capital. A patroa dirige-se à empregada com estas palavras: “Vieste para me servir: servirzinho um pouco para movimento do fogão, encher o pote, rachar um pau de lenha, o lixo na baixa, a vigiação do porco, o asseio no quintal, atender ao Belerofonte, e ir numa compra; enfim: tirar da minha mão certos cuidados” (JURANDIR, 1984, p. 124). Belerofonte, batizado com um nome da mitologia grega, é o filho mimado e travesso de d. Celeste, que o ostenta diariamente diante dos vizinhos, elogiando a sua beleza.

Durante uma das noites, quando o marido e o filho estão dormindo, d. Celeste levanta-se da cama e veste uma roupa de baile. Olhando-se no espelho na sala, ela passa a recordar um baile do qual ela participou quando tinha 18 anos. O baile aconteceu numa noite a bordo de um navio que atracara na sua vila, na ilha do Marajó. No auge da festa, ela sentiu-se enlaçada pelo capitão, e o navio partiu para dentro do labirinto da Amazônia. Imersa nessas recordações, d. Celeste ouve de repente o grito do seu marido: “Belerofonte, meu filho, monta no Pégaso e mata a Quimera!” É mais uma referência à mitologia grega: ao herói Belerofonte, que montou em cima do seu cavalo alado, Pégaso, e matou um monstro com cabeça de leão e cauda de dragão, chamado Quimera. No contexto desta família, que mora numa favela da Amazônia, essa ordem do marido de d. Celeste significa que o filho deles deve montar no porco que eles estão criando, para estraçalhar o vestido daquele baile.

O episódio mais marcante do romance é o passeio misterioso que d. Celeste costuma fazer todas as quartas-feiras. Esse passeio, pelos bairros centrais da cidade, realizado de forma escondida por uma mulher casada, é comentado maliciosamente por vizinhas fofoqueiras. Com o intuito de descobrir o mistério de d. Celeste, Alfredo segue os passos dela como um detetive. Introduzimos na nossa montagem também a figura de um professor de geografia, que explica ao público as ruas e praças de Belém por onde caminha a protagonista.

Depois da apresentação, durante o debate com o público, o passeio de d. Celeste foi assim comentado por um dos nossos alunos participantes:

A dona Celeste passeia só pelas avenidas importantes de Belém, mas ela mora na baixada. Isso, de ela morar na baixada, nos dá orgulho, porque nós moramos lá e falamos aqui da nossa própria realidade. Não é porque a gente mora na baixada, que não possamos sair de lá e ir para lugares melhores. Dona Celeste sonha de desfilar nessas avenidas importantes, cheia de glamour, cheia de prosperidade, toda, toda. Então, é isso que vem na nossa cabeça: os sonhos não são só para os que têm dinheiro, os sonhos são para todos.

Nessa cena final, a tentativa de Alfredo de seguir os passos de d. Celeste acaba sendo interrompida por uma manifestação de operários e trabalhadoras da periferia. O acúmulo de lixo em torno de seus barracos atraiu a praga dos insetos, que espalharam doenças infecciosas, sobretudo dentre as crianças. Os manifestantes protestam contra o descaso das autoridades diante desses graves problemas. Quando as forças policiais resolvem avançar sobre os manifestantes, essa medida é comentada com revolta por uma das mulheres que protestam: “vão curar a doença, mandando carregar as armas contra as mães?!” Com essa frase encerramos a nossa apresentação.

Entre o ginásio e a escola da rua

Na nossa segunda adaptação cênica, juntamos os romances *Primeira Manhã* e *Ponte do Galo*, por tratarem do mesmo tema: a experiência de Alfredo, agora com 16 anos, como aluno do ginásio. Desde a sua “primeira manhã” nessa instituição, ele fica decepcionado com as aulas ali ministradas, que são abstratas e descompromissadas. Os professores não se interessam pela procura de saber por parte dos adolescentes, especialmente quanto às questões de amor e de sexo. Diante disso, Alfredo acaba escolhendo como alternativa de aprendizagem a escola da rua. Quanto à Ponte do Galo, ela fica nas baixadas, perto do local de embarque para o Marajó. De lá vieram, ao longo do século XX, ondas de migrantes, formando o cinturão de pobreza em torno da região central. O romance e também a nossa montagem mostram em várias cenas como o adolescente Alfredo cai na vagabundagem, mas no final do enredo a “escola da rua” é desmitificada.

Inicialmente, Alfredo é cumprimentado pelos seus amigos, os meninos do interior:

Você afinal chegou ao Ginásio, Alfredo! Para orgulho de sua mãe, dos tios, do avô e de toda a pretada. Dos meninos e das meninas do interior, você é o único. Parabéns! Em nosso nome, o escolhido por nós, estás aí no ginásio, para que puxes da química, do latim e do português, como puxavas o peixinho: o saber que nós não sabemos. (JURANDIR, 2009, p. 35, 43, adaptação livre)

No entanto, desde a primeira aula, as expectativas de Alfredo são profundamente abaladas. Uma cena emblemática é o momento da aula de Português quando a professora declama estes versos: “Surge, perianto em pompa, / heril a forma egrégia”. Ela procura dialogar sobre isso com os alunos: “Vejam só este poema magnífico. Vocês não querem comentar? Não?” Diante do silêncio dos alunos, que ficaram espantados com aquela pompa verbal, ela passa a insultá-los: “Oh, seus gansos depenados! Vocês deveriam estar pastando na periferia desta cidade!” Em seguida, ela abaixa o tom e apresenta uma outra proposta, que considera conciliadora: “Já que vocês não sabem apreciar um texto de beleza clássica, vamos para um que é mais fácil”. Esse texto “mais fácil” é uma montagem de palavras idílicas que encobrem a dura realidade das condições de vida na periferia: “Amai a choupana pobre, mas feliz, / onde gorjeia a infância gárrula / no descuido da felicidade rural” (JURANDIR, 2009, p. 205-206, adaptação livre).

É esse tipo de aula que faz Alfredo buscar por uma alternativa de aprendizagem. Na rua ele reencontra o professor Moquém, com quem teve aulas na escola primária e que está aberto também para os desafios da aprendizagem fora do âmbito escolar. Alfredo lhe pede ajuda para os seus próximos exames. Nesse momento, passa ao lado deles uma moça atraente, e o professor dá a Alfredo este conselho: “Prepare-se, mas é para as provas com essa que ali passa. Esta é a lição que te dou. O mais só são letras e algarismos” (JURANDIR, 2009, p. 63). Com isso, Alfredo já está a caminho da escola da rua.

A próxima etapa é um convite que ele recebe de duas mulheres casadas para acompanhá-las num passeio noturno. Alfredo começa a nutrir fantasias eróticas, mas de repente as duas mulheres desaparecem. O contato seguinte do protagonista é com a adolescente Ana, que é “insaciável da rua e da noite” e que responde aos cumprimentos dele com estas palavras: “O que tu sabes de mim? Eu só faço é andar pela noite. No meu pé a noite está. Adeus, amor dos outros! Ou quer porfiar comigo, ver quem galopa melhor por estas baixadas?” (JURANDIR, 2017, p. 176).

Alfredo fica com essa ideia na cabeça, e quando ele encontra o seu tio Sebastião, ele apresenta a sua expectativa: “Ah, meu tio, eu queria galopar pelos campos como o senhor, conquistando moças bonitas”. Mas o tio faz questão de trazê-lo de volta para a realidade: “Te cobre de saber, meu sobrinho: a ciência é o melhor cavalo” (JURANDIR, 2017, p. 103). Com isso, inicia-se, por parte do romancista, a desmitificação da “escola da rua”.

O próximo conselho que Alfredo recebe é da taberneira do seu bairro, que é uma contrabandista: “Uma coisa que me atraiu sempre foi a justiça. Se eu tivesse de estudar um dia, rapaz, era as leis que eu estudava” (JURANDIR, 2017, p. 158). O subtexto dessa fala é que o estudo das leis é especialmente útil para os que procuram transgredi-las.

E, finalmente, Alfredo recebe a visita da sua mãe, que lhe traz novidades da ilha do Marajó: “Para prefeito da nossa vila foi nomeado um rematado bandido e assassino”. Diante disso, ela conclui: “Meu filho, só existe um jeito de aliviar o coração daqueles que sofrem na mão desses bandidos: Desforra de pobre é estudar” (JURANDIR, 2017, p. 150, adaptação livre).

O nosso objetivo principal, na apresentação teatral dos dois referidos romances, foi estimular a reflexão sobre uma questão complexa que pode ser sintetizada dessa forma: Como integrar os diferentes tipos de aprendizagem: os saberes populares e os saberes científicos, os conhecimentos da vida cotidiana e o que se ensina nas Universidades?

Vem ainda ao caso lembrar que no romance *Primeira Manhã* inicia-se uma trilogia interna que continua em *Ponte do Galo* e termina em *Os Habitantes*. É a história misteriosa da moça Luciana, de quem Alfredo ouviu falar desde que começou a hospedar-se na casa onde ela, filha ilegítima de um fazendeiro do Marajó, deveria morar. Mas o desejo de Luciana de frequentar o ginásio foi boicotado pela família, e a moça, apesar de ter conseguido fugir para Belém, acabou caindo na prostituição. Alfredo resolve investigar esse caso misterioso, que parece ter traços de um crime, como mostra o romance *Os Habitantes*.

Exclusão social e luta pelo espaço

Iniciamos a nossa terceira montagem teatral, feita com base em *Os Habitantes*, com a cena na qual o advogado dr. Gurgel lança uma acusação contra Graziela, a irmã mais velha de Luciana: “O que vocês

fizeram com a pequena, que diabo, tenha paciência! Ela foi atirada às feras” (JURANDIR, 2018, p. 177). Na nossa cena seguinte, o protagonista Alfredo fala para os espectadores, introduzindo-os à história de Luciana através de um resumo dos dois romances anteriores e explicando o que significa a acusação do advogado:

Será que os familiares de Luciana cometeram um crime contra ela? Por que d. Jovita, a mãe, tratou Luciana com tamanha crueldade? Para descontar em cima da filha o fato de ter nascido de um caso que ela, Jovita, teve com um vaqueiro? E o Coronel, que inicialmente apoiou o desejo de Luciana de morar nesta casa e de frequentar o ginásio? Por que fez um enterro simbólico com os pertences da filha? E qual foi o papel de Graziela, a irmã invejosa? Por que a todo momento ele ouve a voz de Luciana, acusando-a de cachorra? Será que armou uma cilada para ela? Em vez de frequentar aquelas aulas chatíssimas do ginásio, eu acho mais importante tentar elucidar o mistério de Luciana. Espero que vocês me ajudem.

Em seguida, presenciamos a chegada da família de Luciana: d. Jovita, o Coronel, Graziela e o irmão Floremundo, que vieram do Marajó. D. Jovita explica: “Vim em busca do meu desagravo conjugal. Quero mostrar para as autoridades as cartas de extorsão que meu marido recebeu de uma prostituta daqui, de Belém” (JURANDIR, 2018, p. 125). Juntamente com Graziela ela examina as cartas, levantando uma dúvida: “Será que estas cartas são falsas?” Ao que Graziela responde peremptoriamente: “A letra é da Luciana, sim” (JURANDIR, 2018, p. 55).

Algum tempo depois, os personagens fazem um balanço da sua vinda a Belém. Floremundo resume assim a sua experiência: “Alfredo e eu fomos correr Belém para tentar encontrar a Luciana. Mas não tivemos sorte” (JURANDIR, 2018, p. 122). O Coronel conclui com satisfação: “Esta romaria foi totalmente inútil. Minha mulher e minha filha se entonavam para levar aquelas cartas, mas as autoridades estavam em retiro. Bem feito! Então, vamos voltar para o Marajó”. Graziela comunica, então, para o pai que ela vai ficar mais alguns dias em Belém, porque quer passar o carnaval na cidade.

Durante os seus preparativos para a festa do Carnaval – que é a nossa cena mais importante –, Graziela revela como ganhou a luta contra Luciana pela casa em Belém: “Sempre senti por Luciana uma admiração amarga e muita raiva. Uma noite eu vi como ela levou um vinho de taperebá para o papai. Ela lhe explicou como seria bom ter casa em Belém. Ela estava seca pela cidade, tinha aquela roxura por

Belém” (JURANDIR, 2018, p. 164,159). Quando Graziela ouve, então, o grito de Luciana: “Cachorra!”, ela responde cinicamente, vestindo uma máscara de cão e latindo de volta: “Desta vez, você acertou: é o que eu sou e o que eu quero ser: uma cachorra” (JURANDIR, 2018, p. 156-157, adaptação livre).

Em seguida, Graziela recebe os seus amantes: o comandante, o primo e o advogado, todos de máscara, respectivamente de tigre, de pantera e de leão. Ela declara: “Enquanto você, Luciana, preferiu o espalhafato, eu sempre me dei respeito. Ninguém me acusa de uma inconveniência pública. Recebo em minha casa, de lustre aceso, as visitas” (JURANDIR, 2018, p. 165, 167).

Para o primo, Graziela conta o episódio decisivo de sua luta contra a rival Luciana:

Ah, o nosso encontro naquela noite, atrás da minha casa: você me fazia de égua debaixo do tabocal! Mas aquela diaba nos espiou e me chantageou durante o café da manhã: “A casa em Belém, Graziela, em troca do meu silêncio”. Na noite seguinte, eu consegui fazer Luciana ir para o tabocal, e fiz um sinal para a mãe. A mamãe foi lá, arrancou a Luciana do tabocal e a castigou. Desde aquela noite, ela foi riscada da família. E aqui estou na casa dela: eu, a Principala. (JURANDIR, 2018, p. 163-167, adaptação livre)

Quando Graziela recebe o advogado dr. Gurgel, este completa a sua acusação inicial com esta revelação: “Você bem sabe que não foi a Luciana quem escreveu aquelas cartas! Era *outra* que escrevia, fazendo os pedidos por conta própria e cobrando da amante do Coronel uma repartição dos regatos” (JURANDIR, 2018, p. 175).

Ao ouvir novamente o grito de Luciana – “Cachorra!” –, Graziela responde: “Beldade, agora Deus te salve. Te deu uma fome canina pelo mundo, por esta cidade. E, então, o mundo te engoliu. Lá vai o rabeção, de quem é a culpa? Que descanse a sua alma”. Em seguida, Graziela e seus amantes festejam o Carnaval, dançando e cantando ao som de rufos e tambores.

Enquanto isso, Alfredo observa como um corpo está sendo levado num rabeção para fora do hospital. Ele pergunta para os enfermeiros: “Quem é essa pessoa defunta que vocês estão levando? Estou à procura de uma moça que foi dada como desaparecida. Vocês conhecem uma tal de Luciana?” (JURANDIR, 2018, p. 150). Alfredo não recebe nenhum esclarecimento e cai em profunda depressão.

Na nossa cena final, ele resolve sair da casa, que era destinada para Luciana, mas foi ocupada por Graziela. Ele despede-se dela com estas palavras: “Estou saindo desta casa. Só vim lhe dar boa noite, dona Magarefe” (JURANDIR, 2018, p. 210, 212, adaptação livre). Ou seja, ele chama Graziela de “Acougueira”.

Ainda é preciso esclarecer o que significa o título do romance: “Os habitantes”. Em primeiro lugar, ele se refere aos moradores da casa destinada a Luciana, mas que acabou sendo ocupada por Graziela, a irmã invejosa. Há também os habitantes vizinhos, representados pelos moleques da rua, que invadem o quintal porque desejam morar numa casa dessa qualidade. E finalmente, por extensão, trata-se de uma referência a todos os pobres que necessitam de moradia.

Cenas de vida numa favela

A nossa quarta e última montagem foi a do romance *Chão dos Lobos*. Alfredo, agora quase adulto, passou a morar numa favela, num conjunto com o nome emblemático “Não-Se-Assuste”, que pertence a uma família de latifundiários: os Lobos. Dentre os interlocutores de Alfredo está a empobrecida professora Nivalda, que o convida para dar aulas na sua escola particular. Um outro contato é o migrante seu Almerindo, que aproxima Alfredo de rituais e festas populares: os cordões de pássaro e o boi-bumbá.

Na favela, Alfredo observa, entre outras coisas, como uma pedinte de esmolas tem o seu dinheiro roubado por um lunfa. Ele ouve também a queixa de uma das moradoras, d. Imaculada, que reclama do marido: “ – Ah, Rodrigues! Por que me arrastaste de São Paulo para este caldeirão de lixo e de febres?!” Uma lavadeira, para quem Alfredo olha do alto, pergunta para ele: “E a tua roupa, quem lava, hein?” Ela manifesta também um desejo: “Vamos caçar borboletas no córrego do Una, este domingo?” Quando Alfredo se esquiva, respondendo “Você pode esperar um instante?”, ela retruca: “Vá me desculpando. O senhor até que não é tão feioso, mas perto do meu irmão, desaparece. E nem respondeu à minha pergunta: A sua roupa, quem lava?” (JURANDIR, 2019, p. 33, 77).

Na frente da sua moradia, Alfredo está sendo esperado pela professora Nivalda, que lhe faz uma proposta: “O senhor me faria o obséquio de dar umas aulas na escola que instalei na minha casa? Quanto

ao salário, o sr. não vai me colocar acima das minhas poucas posses, não é? Então, o sr. vem às duas horas?” Alfredo aceita o convite: “Está bem, d. Nivalda. Até mais, às duas” (JURANDIR, 2019, p. 113-116).

A nossa próxima cena mostra Alfredo dando aula para um pequeno grupo de alunos e alunas, do qual faz parte uma moça bonita: Roberta. Depois da aula, ela vai atrás dele: “Com licença, professor, eu esqueci de assinar o meu nome”. Ela ainda acrescenta: “Sabe: o que eu mais gosto é ir ver o rio. Miro-me nele até que me dá uma tontura. Quero ficar assim encantada, encantada”. Alfredo, que sente atração pela moça, responde: “Se você quiser, Roberta, nós dois podemos ir lá e ver o rio juntos” (JURANDIR, 2019, p. 186, 191).

Quanto à professora Nivalda, ela costuma estar bastante ocupada com a correção de provas, e ela comenta:

Já é depois da meia-noite, e eu ainda aqui a corrigir as provas da escola estadual. Sinto-me tão extenuada. Ah, que saudade do tempo em que eu era jovem, viajando com meu marido pelo interior da Amazônia! Um dia, depois que voltamos para Belém, cismaram que ele meteu a mão na companhia de navegação. Aí, os credores cercaram a casa e veio o leilão. Pouco depois ele morreu, e eu me enterrei aqui no subúrbio. (JURANDIR, 2019, p. 116, 185, adaptação livre)

Mas há também uma noite de alívio. Quando d. Nivalda recebe a visita de sua amiga Enilda, elas relembram os bailes dos quais participaram numa das cidades do interior:

– Você se lembra da Romilda? Ela era ardente no dançar e profunda no beber.

– E a Ritinha, que era especializada em se agarrar no escuro com os pilotos.

– E a Ivanilda, que só namorava homem casado. Quando ela dançou com aquele ginecologista, a esposa dele seguia o par pelo salão: ‘Olhe aí, tu não vai me tomar o meu marido, safada!’ (JURANDIR, 2019, p. 155, 156, 158).

Nesse meio tempo, Alfredo fez contato com um grupo que está ensaiando um cordão de pássaro para as festas juninas. Quem dirige o ensaio é Emília, a filha do migrante seu Almerindo. Ela pergunta para Alfredo: “E a tua aluna, que vai fazer o papel da Fada, ela não vai chegar?” Alfredo explica: “Não sei por que a Roberta está demorando. Ela

prometeu que vinha”. Aí, uma outra participante, a Esmeia, propõe: “Será que *eu* posso fazer o papel da Fada?” Alfredo se contrapõe: “O papel da Fada já está reservado para a Roberta”. A dirigente Emília dá, então, a palavra final: “Sinto muito, mas se a tua aluna não chegou até agora, quem vai fazer o papel da Fada é a Esmeia” (JURANDIR, 2019, p. 209-212, adaptação livre).

Em seguida, Alfredo assiste também a um desfile de boi-bumbá. Ele fica pasmo ao ver ali a Roberta com a roupa de Fada: “Não acredito no que estou vendo: você aqui, de Fada do Boi!” Roberta responde: “Não tem comparação entre aquele pássaro chinfrim e este boi maravilhoso”. “Por favor, desce do palanque”, pede Alfredo, “vamos conversar”. “Não temos mais o que conversar”, conclui Roberta; “de minha parte, tudo está terminado” (JURANDIR, 2019, p. 229, 238, 246, adaptação livre).

Depois dessa “flechada” que ele levou de Roberta, e da notícia de que a sua matrícula no ginásio foi cancelada por excesso de faltas, Alfredo resolve empreender uma viagem-fuga. Reencontramos o protagonista a bordo de um navio rumo ao Rio de Janeiro. Ele se despede de Belém com estas palavras: “Adeus, Fada do Boi! Adeus, Não-Se-Assuste! Com esta viagem, eu vou nascer de novo, daqui em diante um outro hei de ser.” A bordo do navio, Alfredo encontra dois companheiros: o Muralha e uma moça, chamada A Sem Nome. Pouco antes da chegada no Rio, o Muralha comunica a Alfredo: “Todo nosso dinheiro se foi. Como abriram a mala, eu não sei”. Alfredo explica para a Sem Nome: “Eu pedi para ele guardar o meu dinheiro na mala dele. Achei mais seguro”. A moça comenta: “Tu não é besta, não?” (JURANDIR, 2019, p. 281, 301, 303).

No Rio de Janeiro, Alfredo consegue hospedar-se numa pensão que pertence à d. Aurora. Ele paga a sua estadia executando vários serviços: fazendo o carroto, indo às compras e limpando o soalho da pensão. Num dado momento, a dona da pensão aproxima-se dele, tentando assediá-lo: “Agora tira a chave da fechadura e me mostra os compartimentos. Desate os seus ocultos, índio urubu”. Assustado, Alfredo responde: “Se é assim, d. Aurora, eu vou ter que pegar a minha maleta. Tenha uma boa tarde” (JURANDIR, 2019, p. 320). Ele sai, então, com a maleta, corre até o cais do porto e pula a bordo do navio para Belém. Ao desembarcar na sua cidade de origem, Alfredo é recebido pelos habitantes da favela, com estas palavras: “Seja bem-vindo de volta! Mas não seassuste!”

O final da história de *Chão dos Lobos* contém uma moral que vale para todos os cinco romances que encenamos. O lugar onde o protagonista deve resolver as questões de sua vida é ali mesmo, onde ele mora: na periferia. Esse ensinamento é reiterado na obra final do ciclo romanesco: em *Ribanceira* (1978). A estadia de Alfredo, agora com 20 anos, na pequena cidade de Gurupá, às margens do rio Amazonas, não representa nenhuma volta saudosista para o interior ribeirinho, mas um compromisso profissional temporário. Desta forma, a trajetória do protagonista do Ciclo do Extremo Norte mostra claramente que a migração dos habitantes do interior para a cidade grande, e especificamente para a periferia, é um processo histórico definitivo e irreversível.

Considerações finais

Os principais objetivos da nossa oficina de teatro têm sido os cinco seguintes:

1) Incentivar a leitura dos romances de Dalcídio Jurandir. O que facilita atualmente o acesso às suas obras é o fato de que quatro dos cinco romances que aqui comentamos foram reeditados recentemente, a saber: *Primeira Manhã* (Belém: Ed. Marques, 2016); *Ponte do Galo*, *Os Habitantes* e *Chão dos Lobos*, estes últimos três, pela Pará. grafo Editora (Bragança-Pará), respectivamente em 2017, 2018 e 2019.

2) Publicar os nossos roteiros cênicos, para que esse trabalho de “peças de aprendizagem” possa ser retomado e aperfeiçoado por todos os demais interessados. Dois desses quatro roteiros já estão disponíveis: “Roteiro de adaptação cênica do romance *Passagem dos Inocentes*” (BOLLE, 2020, p. 333-346); e “Roteiro de leitura dramática: *Primeira Manhã* e *Ponto do Galo*” (BOLLE, 2010/2011, p. 232-247). Os outros dois devem sair brevemente. Cogitamos reunir todos esses roteiros numa futura publicação em livro.

3) Dar continuidade aos trabalhos teatrais nas escolas de Ensino Médio. Nesse sentido, criamos em 2017 o grupo “Os Tucumãs – contadores de Dalcídio Jurandir”, que passou a apresentar narrações do conjunto dos dez romances que constituem o Ciclo do Extremo Norte. Em comparação com as montagens teatrais, que exigem muito tempo e recursos técnicos, essas leituras cênicas demandam menos esforços e, com isso, são mais fáceis de realizar.

4) Estimular o diálogo entre alunos e professores da favela e estudantes e professores da universidade. A esse respeito, lembramos as observações de um dos nossos alunos participantes sobre a apresentação teatral de um grupo da periferia para uma plateia acadêmica:

Foi um resgate social meio que invertido. Porque desta vez foram pessoas menos abonadas, mostrando um trabalho para pessoas que teoricamente seriam mais abonadas. Com isso, a sociedade conseguiu aproximar-se um pouco mais, ter esse diálogo. Esse é o objetivo mágico do teatro: além de entreter, passar essa ideia da comunicação entre as pessoas.

5) Incentivar o ingresso de alunos da periferia na universidade. Concluimos com as palavras de outro aluno, que nas nossas apresentações teatrais fez o papel do protagonista Alfredo: “Na periferia vocês vão encontrar uma série de jovens sonhadores, que se propõem como objetivo ingressar na universidade. Pois um estudo na universidade é, para um jovem da favela, o único caminho através do qual ele pode ter sucesso na vida”.

Referências

- BOLLE, Willi. Entre o ginásio e a escola da rua: uma oficina teatral com Primeira Manhã e Ponte do Galo, de Dalcídio Jurandir. *Asas da Palavra*, Belém, v. 13, n. 26, p. 229-247. 2010/2011.
- BOLLE, Willi. *Boca do Amazonas: sociedade e cultura em Dalcídio Jurandir*. São Paulo: Edições SESC, 2020.
- DAVIS, Mike. *Planeta favela*. Tradução de Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1941.
- JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947.
- JURANDIR, Dalcídio. *Três casas e um rio*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.
- JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão Pará*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.
- JURANDIR, Dalcídio. *Ribanceira*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1978.

- JURANDIR, Dalcídio. *Passagem dos inocentes*. 2. ed. Belém: Falangola, 1984.
- JURANDIR, Dalcídio. *Primeira manhã*. 2. ed. Organizado por Josebel Fares. Belém: EdUEPA, 2009.
- JURANDIR, Dalcídio. *Ponte do Galo*. 2. ed. Bragança: Pará.grafo Editora, 2017.
- JURANDIR, Dalcídio. *Os habitantes*. 2. ed. Bragança: Pará.grafo Editora, 2018.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chão dos lobos*. 2. ed. Bragança: Pará.grafo Editora, 2019.

Utopia: uma contraideologia

Yan Patrick Brandenburg Siqueira¹

Introdução

O termo “utopia” é criado com a obra de Thomas More: tida como uma narrativa de viagem, o personagem Rafael Hitlodeu descreve um lugar de organização sociopolítica exemplar. Enquanto a origem do termo está nesse livro do século XVI, o pensamento utópico serviu como mecanismo de estudo para outros discursos, como o político e o filosófico. Em *A república*, Platão reflete sobre uma cidade ideal dividida em classes sociais as quais desempenham diferentes funções e, coesamente, mantém a ordem social. A discussão filosófica se manifestaria em outros pensadores no decorrer da história, como Thomas Munzer, teólogo alemão do século XVI. O interessante desse autor é a sua visão do campesinato como uma força capaz de transformar a sociedade contra a opressão dos príncipes da época, visando, a partir disso, uma ação efetiva de transformação da realidade em um contexto utópico de liberdade. Outro pensador importante no pensamento utópico seria Jean-Jacques Rousseau, autor da famosa obra *Do contrato social* publicada no século XVIII. Como afirma Jerzy Szachi (1972, p. 120), o filósofo suíço “formulou por um lado uma utopia positiva da vida rural, e, por outro, articulou uma utopia negativa sob a forma da cidade como um grande deserto que aniquila os sentimentos humanos autênticos”. Em síntese, e conforme explica Marilena Chauí (2008, p. 8), a utopia é um discurso de fronteiras móveis, ou seja, é possível falar de utopia política, religiosa, literária, arquitetônica, filosófica, entre outros.

Embora sempre datada de seu momento histórico particular, a utopia é a insatisfação que rompe com todos os alicerces da ordem existente; em outras palavras: “o desacordo dos utopistas com o mundo existente é um total” (SZACHI, 1972, p. 13). De forma semelhante, mas como veremos com diferenças pontuais, para Karl Mannheim (1982, p. 144), um “estado de espírito é utópico quando está em incongruência

1. Doutor em Letras pela UFES e professor de língua portuguesa e literatura brasileira pelo IFES.

com o estado de realidade dentro do qual ocorre”. Em *Ideologia e utopia*, publicado pela primeira vez em 1929, o filósofo húngaro produziu uma tentativa de distinção dos conceitos de utopia e ideologia. Contudo, antes ainda de compará-los, cabe compreender o fundamento do termo “ideologia” e dos principais pressupostos teóricos de sua Sociologia do Conhecimento. Em seguida a essa breve explanação, apontaremos, de acordo com as releituras de Alfredo Bosi e Michael Löwy, algumas de suas falhas conceituais. Como conclusão, pretendemos elaborar um conceito de utopia que a relacione como uma forma de contraideologia a partir da teoria marxista.

Ideologia e utopia por Mannheim

Segundo Mannheim, a ideologia apresenta duas denotações: uma de caráter particular e outra geral. A primeira se caracteriza quando estamos céticos dos argumentos, das ideias e das representações de nossos opositores em detrimento de seus verdadeiros interesses. A segunda se refere à ideologia de uma época ou de um grupo histórico-social concreto; nesse caso, não se trata de conteúdo de pensamento, mas de “modos de experiência e interpretação amplamente diferentes e a sistemas de pensamento fundamentalmente divergentes (MANNHEIM, 1982, p. 83). Em comum, ambas compreendem que as proposições, declarações ou sistemas de ideias não são tomados pelo seu valor aparente, mas interpretados a partir da situação de seu produtor. Por outro lado, enquanto a primeira procura desvendar, para denunciar, os interesses de um interlocutor, a segunda compreende que qualquer tomada de posição representa um modo de experiência e de interpretação de mundo. Procura-se, dessa forma, uma descrição objetiva de uma dada situação social de um grupo e de seu respectivo ponto de vista historicamente determinado. Assim, a concepção total de ideologia compreende também a reconstrução de visão de mundo de um setor da sociedade com o objetivo de reconstruir a base teórica sistemática subjacente aos juízos e valores particulares (MANNHEIM, 1982, p. 84-85).

A visão “ofensiva” da ideologia não permanece como artifício somente de uma classe, pois, dessa vez, todas as diferentes perspectivas são passíveis de serem refutadas e acusadas de também serem ideológicas e ocultarem seus reais interesses; dessa maneira, nada

impediu que “os opositores do marxismo se apossassem da arma e a utilizassem contra o próprio marxismo” (MANNHEIM, 1982, p. 101). Ou, dito ainda de outra maneira, o “que anteriormente constituía o arsenal intelectual de uma das partes se transformou em um método de pesquisa da história intelectual e social em geral” (MANNHEIM, 1982, p. 103-104). É importante assinalar que o período da publicação do livro de Mannheim, ao final da década de 1920, é marcado por um momento de crise das certezas políticas e intelectuais. O autor assume essa preocupação quando afirma: “Hoje em dia, existem vários pontos de vista de igual valor e prestígio, cada um demonstrando a relatividade do outro, para que nos seja permitido tomar qualquer situação e encará-la como absorvente e absoluta” (MANNHEIM, 1982, p. 110).

A saída para essa relativização do conhecimento estaria na diferenciação entre o relativismo e o relacionismo. A última opção, defendida pelo autor, vê como saída a compreensão da produção dos diferentes pontos de vista a partir do reconhecimento de sua situação no interior da dinâmica social em uma relação de interdependência, como no caso da diferenciação dicotômica entre utopia e ideologia (MANNHEIM, 1982, p. 112). Entretanto, e nesse ponto residem inúmeras críticas futuras, essa teoria exime-se da proposição de desqualificar qualquer conteúdo do saber (BOSI, 2010, p. 130). A essa proposta, o autor chama de “concepção não-valorativa da ideologia”, que consiste em livrar-se dos juízos de valor e compreender a visão particular de cada ponto de vista em sua imersão social. Em vista disso, não se procura compreender em qual grupo está a suposta verdade, mas que a “verdade aproximada” emerge de todo o complexo social no curso de seu desenvolvimento histórico. Somente a investigação a partir de uma visão imparcial da ideologia total de uma época – aqui, compreendendo o conceito enquanto a soma dos diferentes pensamentos em um recorte histórico – pode ser o caminho viável, pois “nossa incerteza é o que exatamente nos leva bem mais perto da realidade” (MANNHEIM, 1982, p. 110).

O relacionismo é, portanto, a alternativa viável diante da multiplicidade dos pontos de vista em conflito: como cada um reivindica a verdade absoluta, cabe ao estudioso abandonar qualquer caráter rígido e dogmático de investigação em favor de um caminho a uma forma dinâmica e flexível de compreender os fenômenos históricos e as oposições de classe dentro de um contexto social determinado (MANNHEIM, 1982, p. 125). Deste modo, “somente quando estivermos

completamente conscientes do âmbito limitado de cada ponto de vista, estaremos a caminho da almejada compreensão do todo” (MANNHEIM, 1982, p. 131).

A classificação das utopias segundo Mannheim

Quando disserta sobre a mentalidade utópica, o autor expõe quatro classificações: o quiliasma orgiástico dos anabatistas; a liberal-humanitária; a conservadora e a utopia socialista-comunista. A primeira possibilidade compreende a força do quiliasma para a “espiritualização da política” e em favorecimento aos estratos oprimidos da sociedade. Segundo Mannheim (1982, p. 238), a característica identificadora dessa experiência do pensamento utópico é a da “atualidade absoluta”. Não é gratuito, portanto, que Thomas Munzer, o profeta quiliasta, expressava seu incontentamento diante de frases como “Assim *falava* o senhor”, mas, em seu lugar, aconselhava o verbo no tempo presente: “Assim *fala* o senhor”. Dessa maneira, o “quiliasta espera uma união com o presente” (MANNHEIM, 1982, p. 240), de modo que a promessa no futuro é apenas um ponto de orientação; assim, a revolução é “o único princípio criador do presente imediato” (MANNHEIM, 1982, p. 241).

Diferente dessa reivindicação no momento presente, a utopia do humanitarismo liberal não se destina ao instante vigente; porém, compreende o elemento utópico como uma localização definida no processo histórico, constituindo-se, portanto, a ideia de progresso até o ponto culminante da “evolução” histórica. Desse ângulo, o utopismo estaria fundado na ideia do vir a ser, posto que a história apresentaria uma gradativa melhoria ordenada de forma linear (MANNHEIM, 1982, p. 252). A filosofia moderna, como exemplo, compreende sua função nessa mentalidade a partir do momento em que foi usada para derubar a visão de mundo clerical-teológica – sendo, entretanto, mais tarde, usada como parte da ideologia burguesa (MANNHEIM, 1982, p. 252). Em síntese, a “ideia central é a de um crescimento no rumo da maturidade” (RICOEUR, 2017, p. 324).

Opondo-se a esta visão liberal, surge a mentalidade utópica conservadora. Diferente das demais, caracteriza-se, essencialmente, como uma contrautopia na medida em que pretende preservar a realidade e alguns de seus valores; assim, a “ideia concretizada” já se encontra

neste mundo de tal maneira que a utopia está implantada nesta realidade (MANNHEIM, 1982, p. 256). De forma paradoxal, Mannheim (1982, p. 285) explica que essa mentalidade só pode ser entendida a partir de seus conflitos com as outras formas existentes de utopia. Enquanto o liberalismo ignora o passado e concentra-se na ideia do futuro vindouro como concretização do progresso, o conservadorismo vê a importância dos tempos progressos na criação de valores e de sua preservação. Dito ainda de outra maneira, “o tempo do conservadorismo está orientado prioritariamente para o passado, não um passado abolido, mas um passado que nutre o presente ao lhe fornecer suas raízes” (RICOEUR, 2017, p. 325). Dessa maneira, o passado torna-se virtualmente presente ressurgindo como valorização da tradição (MANNHEIM, 1982, p. 259).

Por fim, a quarta forma de utopia é a socialista-comunista. Semelha-se à utopia liberal na ideia vindoura de existir a utopia no futuro, contudo, demarca uma condição: a derrota do capitalismo (MANNHEIM, 1982, p. 263). Outro diferencial dessa forma de pensamento é a maneira como relaciona o futuro e o presente: se o “distante” é o comunismo, e o fim da luta de classes, o “próximo” é a organização popular fundamentada nas etapas do processo para alcançar o socialismo por meio de uma elaboração de agir estratégico frente à realidade (RICOEUR, 2017, p. 326). Diante dessa categorização, Mannheim (1982, p. 275) conclui que uma característica peculiar de sua época é que todos esses diferentes pontos de vista se revelam parciais, pois os argumentos em que suas bases se consolidam em uma premissa absoluta são insustentáveis – afinal, todos podem ser historicamente determinados como ideológicos na medida em que defendem interesses particulares de determinado setor da sociedade.

Da utopia quiliástica à socialista-comunista há um progressivo desaparecimento do critério da não-congruência com a realidade de modo que toda utopia é, na verdade, uma contrautopia dessa primeira. Em sua análise, o estudioso conclui que o processo histórico mostra uma utopia que gradativamente se distancia daquela experiência notória do quiliasma. Isso se dá devido às coexistências dessas forças e sua oposição recíproca. As três últimas mentalidades do pensamento utópico são, de diferentes maneiras, opostas à utopia quiliástica e constituem, quanto a ela, formas já moderadas. Esse relativo afastamento a esse primeiro modelo de utopia se daria pela intensidade de mentalidades utópicas coexistentes. Para Mannheim (1982,

p. 272), nesse prélio de visões de mundo destoantes, é comum que quanto mais “a classe que adquire um certo domínio sobre as condições concretas de existência, e tanto maiores as possibilidades de uma vitória por meio de uma evolução pacífica, tanto mais tenderá esta classe a seguir o caminho do conservadorismo”. Essa esterilidade se revela, por exemplo, em quanto mais um partido de oposição e em ascensão colabora em uma coalizão parlamentar, mais o caráter utópico de seu projeto inicial é abandonado.

Além disso, nesse conflito mútuo, o ataque não se baseia na destruição do adversário no nível utópico, mas em demonstrar que sua ideia é historicamente determinada e socialmente construída. Com esse critério, o autor se permite também conceber o conservadorismo enquanto uma dessas possibilidades. Como argumenta Ricoeur (2017, p. 324), “o desprezo pela maturação ou pela oportunidade é característica da utopia quiliasta”, assim, sendo um momento culminante da tentativa de criação da utopia na realidade, justifica-se que Mannheim a teria escolhido como ponto de partida e não, como é comumente aceito, a obra de Thomas More. A tese do autor é, portanto, caracterizar que, através desse recorte da história da utopia, ocorre uma “aproximação progressiva da vida real”, ou seja, o declínio da intensidade utópica é representado em cada uma dessas novas facetas de sua classificação da mentalidade utópica.

Críticas ao conceito de utopia de Mannheim

Com essa diferenciação das quatro mentalidades, a utopia deixa de ser a completa negação da realidade, e compreende também a parcialidade de contestação ao aceitar a possibilidade de uma utopia de mentalidade conservadora. Essa conceituação é ainda mais paradoxal quando o autor disserta sobre a função da ideia do paraíso como parte integrante da sociedade medieval. Dada a sua forma orgânica na manutenção do aparato social, o paraíso cristão era parte da ideologia de sua época, pois não oferecia qualquer possibilidade de revolução – era uma ideia, portanto, orientada à preservação daquela ordem social (MANNHEIM, 1982, p. 217).

Diante disso, como classificar a mentalidade conservadora como utópica na medida em que esta preserva os valores já postos? Vê-la desse modo necessitaria de uma dada sociedade particular em que

os interesses progressistas ou liberais exerçam a função dominante. Ainda assim, o conservador não buscaria alterar a realidade para algo novo, mas a resgatar algo já vindouro. Alfredo Bosi (2010, p. 139) também reconhece essa classificação com estranheza, pois, de modo geral, os conservadores “racionalizam o presente, legitimando a dominação burguesa ou aristocrática no interior de uma dada sociedade, motivo pelo qual seriam antes ideológicos que utópicos”. Nesta premissa, o crítico literário lembra de um importante acontecimento da história do Brasil:

O fato, porém, é que na hora candente das crises políticas marcadas por nítidas cisões ideológicas (por exemplo, a conjuntura que o Brasil viveu às vésperas do golpe udeno-militar de 1964), arma-se uma aliança tática entre reformistas e radicais, de um lado, e liberal-conservadores e reacionários, de outro. Naquele momento, foram os grupos contraideológicos de esquerda que tangenciaram a utopia, ao passe que os golpistas (reacionários fantasiados de “revolucionários”) assumiram agressivamente a ideologia mais conservadora da burguesia dominante. [...] Quando a crise política se aguçava, parece necessário manter a oposição entre a ideologia e utopia, reconhecendo nesta uma força libertadora e naquela o peso do regresso (BOSI, 2010, p. 139).

Outro problema, também derivado dessa tomada de posição isenta, é quanto à alternativa da “síntese eclética” a partir das diferentes perspectivas unilaterais em busca de uma verdade em comum que surgiria dessa multiplicidade de visões de mundo (LÖWY, 2000, p. 85). Como explica Löwy, em *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen*, publicado em 1985, essa síntese é, na verdade, incapaz de oferecer uma perspectiva mais ampla. Para este estudioso, Mannheim aceita o seguinte desafio de Georg Lukács, em *História e consciência de classe*: “qual é a classe social cujo ponto de vista permite o máximo de conhecimento possível em uma época determinada?” (LÖWY, 2000, p. 86).

A resposta de Mannheim é, contudo, oposta à dos marxistas, pois acredita em uma postura intelectual isenta de valores, “livremente flutuante”, como se esse grupo pudesse abstrair-se de seus vínculos e estivesse à margem do processo de produção. Por outro lado, é evidente que reduzir os intelectuais ao seu grupo social de origem é insuficiente porque ignora todo o processo de interação social. A “livre flutuação” é real quando se considera a possibilidade de intelectuais

de opostas perspectivas sociais aderirem aos grupos que lhe apresentem uma visão antagônica de mundo; por exemplo, um indivíduo vindo da burguesia pode aderir ao movimento de luta do proletariado, transferindo-lhe sua solidariedade. O que Löwy (2000, p. 89) acrescenta é que essa flutuação é móvel e temporária porque a “força de gravidade” da classe social faz pender, em algum momento, para um lado ou outro.

Löwy (2000, p. 107) expõe sobre os limites, reconhecidos por Marx, dos teóricos clássicos da economia política. Há, nessa leitura, na abordagem de autores como Adam Smith e David Ricardo, uma clara exposição que deflagra as fronteiras do pensamento burguês devido ao seu restrito horizonte intelectual que lhes limitam a não abordar certas questões. Por exemplo, eles teriam descoberto o valor como expressão do tempo de trabalho, entretanto, jamais se perguntaram o porquê de o trabalho tomar a forma de valor no objeto produzido. Outro exemplo: “Ricardo pôde descobrir a contradição entre o lucro e o salário, mas ele a considerava uma contradição que expressava as leis naturais da sociedade” (LÖWY, 2000, p. 108). Assim, por maior que seja o empenho de realizar uma análise dos fatores econômicos, e por mais que esteja comprovada a importância desse pensamento no campo científico, e Marx não nega esse fato, seus autores são essencialmente burgueses porque consideram o capitalismo absoluto e “natural”, como se sua própria condição de modo de produção fosse eterna.

Com isso, o autor defende uma superioridade epistemológica do ponto de vista do proletariado. Isso não significa, no entanto, que a verdade esteja ausente de qualquer perspectiva de mundo burguesa, ou que nenhum erro seja possível em seu oposto. Löwy (2000, p. 211) não ignora a complexidade dessas afirmações categóricas, contudo, trata-se de horizontes intelectuais diferentes – mais restritos, ou mais amplos. Aqui, o ponto de vista do proletariado oferece melhor possibilidade objetiva pois apresentaria um horizonte mais global posto sua posição revolucionária de pretender uma mudança do panorama social e não o legitimar.

Portanto, esses economistas seriam “prisioneiros do horizonte burguês”. Isso não impede que, no interior destes limites, sua busca possa produzir conhecimentos científicos importantes: a ideologia burguesa não implica a negação de toda ciência, mas a existência de barreiras que restringem o campo de visibilidade intelectual. Existe uma espécie de máximo de conhecimento possível além do qual sua

ideologia de classe não permite à economia política burguesa chegar (LÖWY, 2000, p. 109).

Essa superação do horizonte intelectual burguês só poderia ser efetivada a partir de uma ciência revolucionária. Como explica Löwy (2000, p. 113), esse seria um dos propósitos da teoria de Marx. Originada pelas condições históricas do movimento da luta de classes a partir de 1830, foi essa a condição que permitiu ir além dos limites ricardianos ou das propostas dos socialistas utópicos. Portanto, não se negam as origens do ponto de vista da teoria marxista enquanto uma classe particular, contudo, considera-se que é este grupo, ou a partir desse ponto de vista revolucionário, a real possibilidade de questionar a dinâmica do mundo capitalista.

Utopia: uma contraideologia

É com Karl Marx e Friedrich Engels, em *A ideologia alemã*, reunião de textos escritos entre 1845 e 1846, que a ideologia é compreendida como “mistificação da realidade produzida no âmbito do capitalismo pela burguesia conservadora já na primeira fase da Revolução Industrial” (BOSI, 2010, p. 64). Segundo Alfredo Bosi, a concepção de ideologia marxista difere-se de outras doutrinas materialistas do século XVIII de duas maneiras: primeiro, pela visão ativa da concepção ideológica vista enquanto produto da realização humana em oposição a uma interpretação da realidade alheia à dinâmica dos conflitos do homem em sociedade; segundo, pelo caráter de denúncia, partindo não só de uma crítica da ideologia alemã, mas também na proposição de uma outra filosofia interessada em mudar o mundo.

Nessa perspectiva, “não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (MARX; ENGELS, 2007, p. 94). Ou seja, não se deve partir, de maneira restrita, daquilo que os homens pensam ou representam, mas, por outro lado, buscar compreender como tais ideias são produzidas e com qual fundamento de classe se articulam. Desse modo, “a moral, a religião, a metafísica, e qualquer outra ideologia, bem como as formas de consciência a elas correspondentes, são privadas, aqui, da aparência de autonomia que elas possuíam” (MARX; ENGELS, 2007, p. 94).

Desse ponto de vista, a ideologia se perpetua em toda a extensão do campo do pensamento, afinal, as ideias de uma época são as ideias

da classe dominante (MARX; ENGELS, 2007, p. 47). A ideologia é responsável pela falsa consciência dos indivíduos porque se fundamenta como um dos mecanismos da preservação do poder (BOSI, 2010, p. 66). Dito isso, se consideramos como o liberalismo e o conservadorismo se uniram como formas de perpetuação da ordem dominante, como ainda crer nas classificações de Mannheim, feitas há décadas, que essas visões de mundo podem integrar-se em diferentes utopias? De acordo com Jamerson de Souza, em sua tese de doutorado *Tendências ideológicas do conservadorismo* (2016, p. 209), o conservadorismo é uma ideologia aglutinadora das classes dominantes e é acionada como força de coesão que dissimula as contradições internas em prol de um projeto não só de manutenção, mas também de ampliação das relações sociais capitalistas. De uma perspectiva marxista, portanto, tais mentalidades são parte da ideologia dominante porque justificam a manutenção da ordem e preservam a falsa consciência das pessoas.

Ao contrário das ideologias e suas “verdades” que buscam naturalizar a desigualdade, as utopias carregam como elemento típico o exame analítico dessas formas de opressão. Como argumenta Max Horkheimer (1971, p. 91), as grandes obras utópicas do Renascimento são expressões das camadas submissas da sociedade que suportaram o caos da transição dos séculos XV e XVI entre formas econômicas distintas. A título de exemplo, na Inglaterra desse período, viveram camponeses expulsos de suas terras as quais seriam transformadas em grandes campos destinados ao pasto de ovelhas; sem alternativa, muitos deles se organizaram para roubar, e foram punidos com pena de morte. Outros sobreviventes entraram para as fábricas de onde surgiria a primeira forma, ainda que primitiva, do proletariado moderno.

Esse quadro é minuciosamente descrito e fortemente questionado por More, que, em contrapartida, desenvolve sua obra *Utopia* como alternativa para aquele caos. É contra a classe dominante que More escreve: “Existe uma multidão de nobres que passam a vida sem nada fazer, zangões que se nutrem do trabalho de outro e que, além do mais, para aumentar seus rendimentos, exploram até o extremo os arrendatários de suas terras” (MORE, 2017, p. 24). Ainda no “Livro primeiro”, quando Rafael discute as duras penas de morte contra os ladrões, argumenta que os enforcamentos são cruéis demais para punir o roubo ao mesmo tempo que impotentes para os impedir (MORE, 2017, p. 23).

Em seguida, sugere que melhor do que impor duras penas, era assegurar meios para a subsistência das pessoas de modo que não

torne o roubo uma necessidade. Ademais, soma ao seu argumento a ganância dos nobres e dos ricos que devastam fazendas e destroem aldeias para aumentar o espaço de terra para pastagens de carneiros cujas lãs finas são o objetivo de sua criação (MORE, 2017 p. 26). São essas famílias desterradas que passam fome e, sem outra possibilidade de subsistência, formam o amontoado de cabeças estranguladas pela força. More não só oferece uma utopia, mas também realiza duras críticas à sociedade de sua época e salienta suas formas de opressão. Em sua origem, portanto, a utopia fala em nome dos oprimidos – e parte de um horizonte intelectual em favor destes que privilegia os homens e mulheres reais e subalternas de seu momento histórico.

Dessa maneira, são assim consideradas como utópicas aquelas obras que não só criticam a sociedade de seu momento histórico, mas a substituem por outra melhorada. Consideram-se, portanto, duas características básicas: o elemento crítico e o propositivo. Como Horkheimer (1971, p. 97) propõe, entre a crítica do existente e a proposta daquele que deveria existir, a mais importante é a primeira, porque oferece uma visão de mundo em nome dos oprimidos. Semelhante a essa argumentação, e nas palavras de Alfredo Bosi (2010, p. 17), “a imaginação utópica alimentou a primeira contraideologia sistemática dos tempos modernos”. Nesse aspecto, a utopia fundamenta-se como uma contraideologia, pois se interessa em denunciar as relações dominantes e a imaginar uma sociedade que seja, de certa forma, oposta. É uma contraideologia, portanto, porque em uma aproximação da concepção do termo da teoria marxista opera uma denúncia do funcionamento dos males sociais sobre os dominados.

Aqui, não cabe mais um ponto de vista imparcial, tal como propunha Mannheim, como se todos os extratos sociais produzissem suas próprias ideologias de maneira equivalente e conseguissem, para isso, disseminá-las na sociedade. Como a leitura marxista pretende, se a ideologia é responsável por dissimular o real e, para isso, se utiliza de diferentes plataformas – a economia, a política, a literatura etc. – a utopia manifesta a denúncia e, como consequência, abre-se uma brecha para uma leitura crítica da sociedade. Em tempos como os nossos em que a mentalidade conservadora serve como máscara para refúgio do patriarcalismo e do preconceito religioso, pensar a utopia como uma contraideologia é não só denunciar as visões de mundo que realizam a manutenção do *status quo* e maquiagem a realidade, como também propor um resgate da utopia como lugar de

afirmação em nome dos oprimidos de nosso tempo. Em síntese, em meio à crise política, como já anunciava Bosi (2010, p. 139), “parece necessário manter a oposição entre ideologia e utopia, reconhecendo nesta uma força libertadora e naquela o peso do regresso”.

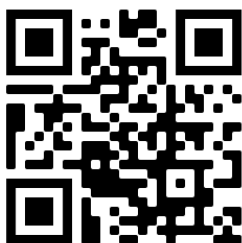
Referências

- BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CHAUI, Marilena. Notas sobre a utopia. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 60, n. spe. 1, p. 7-12, jul. 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 21 set. 2021.
- HORKHEIMER, Marx. La utopia. In: NEUSUSS, Arnhelm. *Utopía*. Barcelona: Barral, 1971. p. 91-102.
- LÖWY, Michael. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. Tradução de Juarez Guimarães e Suzanne Felicie Léwy. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Tradução de Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feurbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2017.
- RICOEUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Tradução de Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- SZACHI, Jerzy. *As utopias ou a felicidade imaginada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- SOUZA, Jamerson Murillo Anúnciação de. *Tendências ideológicas do conservadorismo*. 2016. 304 f. Tese (Doutorado em Serviço Social) – Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/18011>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site

abralic.org.br

**Siga-nos no Facebook**

facebook.com/associacaoabralic

**Visite nosso canal no YouTube**

tiny.cc/ABRALIC

**Entre em contato**

contatoabralic@gmail.com



**Saudações
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Griebhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m² & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m².



“Em meio a mudanças drásticas na ideia de humanidade perpetradas pela pandemia, há uma necessidade de renovação da crítica que reúna obras de diferentes gêneros literários, culturas e territorialidades. A temática do ‘realismo capitalista’ busca dar conta do estilo da exaustão, da esterilidade cultural e do esvaziamento da imaginação transformadora no presente. Mas quais seriam as possíveis articulações teóricas e fabulações literárias que o conceito de utopia ainda é capaz de gerar? Se a realidade capitalista distorcida acabou se tornando asfixiante e distópica, seria a fabulação da utopia uma possibilidade de retorno à respiração vital? Alguns autores continuam a imaginar formas alternativas de organização coletiva para combater as mudanças climáticas, enquanto o movimento trans-humanista imagina uma ‘singularidade’ em que a humanidade passará por uma ‘atualização’, uma fantasia que já era explorada em obras do século 19 e que segue presente em jogos eletrônicos contemporâneos.”

