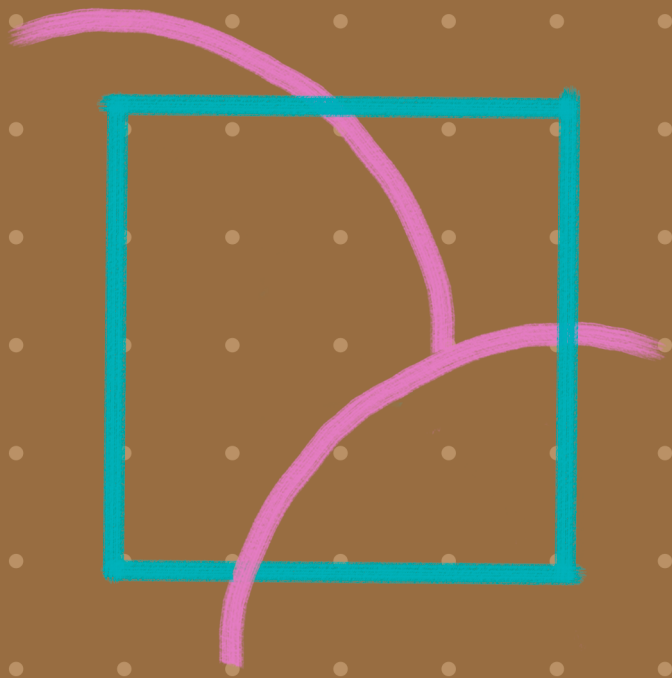


Literatura, história e memória

volume 1





Literatura, história e memória
volume 1

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

Literatura, história e memória **volume 1**

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2023 da organização:
Adauto Locatelli Taufer, Antonio Marcos Vieira Sanseverino e Marianna I. Daudt.
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 — UFF
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

L776	Literatura, história e memória [recurso eletrônico] / organizado por Adauto Locatelli Taufer, Antonio Marcos Vieira Sanseverino e Marianna I. Daudt. - Porto Alegre : Bestiário, 2023. 572 p. ; PDF ; 3,1 MB. - (v.1) ISBN: 978-65-85039-80-2 1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Taufer, Adauto Locatelli. II. Sanseverino, Antonio Marcos Vieira. III. Daudt, Marianna I. IV. Título. CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)
2023-1440	

Elaborado por Wagner 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

Amanda Cerioli
Aurelice Marques
Bruna Santiago
Denise Estácio
Gabriel Corrêa
Júlia Santana
Luíza Martins
Nadja Santos

Como citar este livro (ABNT)

TAUFER, Adauto Locatelli; SANSEVERINO, Antonio Marcos Vieira; DAUDT, Marianna I. Daudt (orgs.). *Literatura, história e memória: volume 1*. 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

- 9 **Memórias do fogo nas folhas que não foram queimadas – algumas questões sobre memória, história e literatura: apresentação**
Aduino Locatelli Taufer
Antonio Marcos Vieira Sanseverino
Marianna Ilgenfritz Daudt
- 15 **PARTE I**
Os escritos literários da história e da memória
- 16 **África em prosa e verso: o outro lado da história**
Caio César Tabajara Silva Santos
- 29 **“agora lembrei melhor”: Ondjaki, autoficção e o permanente exercício de deslembra**
Renata Flavia da Silva
- 45 **A memória como ferramenta analítica em *A Máquina de Joseph Walsler* e *a máquina de fazer espanhóis***
Amanda de Britto Murtinho
- 59 **A reconstrução de uma personagem histórica do século XIX no século XX: *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca**
Bárbara Loureiro Andreta
- 74 **As relações entre história e ficção segundo José Saramago**
Daniel Vecchio
- 88 **Ele roubava livros: objetos como inscrição da memória em *K. – Relato de uma busca***
Ricardo Augusto Garro Silva
- 102 **História e memória em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão**
Solange do Carmo Vidal Rodrigues
- 116 **Literatura, reminiscência, esquecimento. Notas de leitura de Milton Hatoum**
Rayniere Sousa
Augusto Sarmiento-Pantoja
- 131 **Memória, solidão e exílio: notas sobre *A noite da espera*, *Pontos de Fuga* e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum**
Ester Cordeiro da Fonseca
Juciane dos Santos Cavalheiro
- 144 **O manuscrito como objeto de memória em *O mundo que eu vi...*, de Stefan Zweig**
Kenia Maria de Almeida Pereira
- 156 **Os usos políticos do cágado (em *Pepetela*) como elemento reivindicador da memória e da história de Angola (ou e se o flâneur pudesse ser uma tartaruga?)**
Adriano Guedes Carneiro
- 174 **Uma viagem pela memória, em *Quase memória: quase romance*, de Carlos Heitor Cony**
Camila Marcelina Pasqual
- 187 **Zélia Gattai: memória e história**
Luciana Terra Targino
- 195 **PARTE II**
Os escritos ficcionais
- 196 **A Bíblia, os livros e a biblioteca intertextual de Samuel Benchimol**
Alessandra F. Conde da Silva
- 208 **A colher: o objeto e a desumanização em *Primo Levi***
Filipe Amaral Rocha de Menezes
- 221 **A escrita de si do poeta escravizado *Juan Francisco Manzano***
Adriana Kerchner da Silva

- 234 **Alegorias do tempo em fragmentos de Antônio Vieira e Walter Benjamin**
Patrícia de Freitas Camargo
- 250 **A poética de Hélio Oiticica na perspectiva do arquivo literário**
Annelise Estrella
- 264 **A presença de Alice em *O corpo interminável*, de Claudia Lage**
Maria Zilda Ferreira Cury
Luciana Paiva Coronel
- 276 **Arquivo literário e edição no *Diário da Peste*, de Gonçalo Tavares**
Isabela M. de Carvalho Monteiro
- 287 ***As casadoiras* – Uma leitura de Dorit Rabinyan**
Nancy Rozenchan
- 301 **As ruínas e a lição das coisas: Giselda Leirner, Ruth Sprung Tarasantchi, Leila Danziger**
Lyslei Nascimento
- 312 **Autorias dissidentes: da função-autor à função-curador**
Giovani T. Kurz
- 323 **Como um *flâneur*: o narrador em trânsito em *Orgia*, os diários de Tulio Carella**
Moacir Japearson A. Mendonça
- 339 **Culpa em *Cabo de guerra*: entre dois lados de um regime**
Andressa Estrela Lima
- 353 ***Exmo. Sr. Getúlio Vargas, Mi Querido General Perón*: práticas epistolares no varguismo e no peronismo**
Mayra Coan Lago
- 365 **Françoise Ega em tramas, performances e travessuras epistolares**
Vanessa Massoni da Rocha
- 380 **Literatura Contada: o olhar da escritora Vera Romariz sobre sua produção poética**
Camila Maria Araújo
- 391 ***Mare, no entenc els salmons*: o exílio republicano espanhol em um conto de Montserrat Roig**
Katia Aparecida da Silva Oliveira
- 406 **Nomes em muro de pedra: as listas na obra em prosa de Hilda Hilst**
Anne Louise Dias
- 419 **O anacrônico e o contemporâneo nas cartas de Carlos e Mário**
Cesar Augusto Garcia Lima
- 434 **Objetos da cultura judaica recuperados em poemas de Scliar Cabral**
Leonor Scliar-Cabral
- 446 **O desaparecimento do sujeito no excesso de referências de Hilda Hilst e Juliano Garcia Pessanha**
Suelen Ariane Campiolo Trevizan
- 460 **O *gaucho* além dos pampas: a *nueva* narrativa argentina antecipatória**
Priscila Maria de Souza Dantas
- 474 **Os jogos da verdade em *Sangue de amor correspondido***
Antonio Gerson B. de Medeiros
- 485 **O olhar andaluz em *Impresiones y paisajes*: tradução comentada e anotada de *Albaicín* de Federico García Lorca**
Ariane Fagundes Braga
Luciana Ferrari Montemezzo
- 497 **Os processos de uma catástrofe humana: discussões sobre a obra *Os afogados e os sobreviventes*, de Primo Levi a partir da teoria de Walter Benjamin**
Carolina Izabela Dutra de Miranda
- 513 **O tom naturalista em Ana Paula Maia**
Andre Luiz Godinho Aguiar

- 527 **Pelo direito ao grito: a escrita do silêncio em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto**
Cíntia Borges
- 542 **Samuel Rawet e os objetos insólitos em diálogo**
Saul Kirschbaum
- 554 **Um mapa nos cabelos de Mila: uma análise de *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida**
Isabela Lapa Silva
- 571 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

Memórias do fogo nas folhas que não foram queimadas – algumas questões sobre memória, história e literatura: apresentação

Adauro Locatelli Taufer
Antonio Marcos Vieira Sanseverino
Marianna Ilgenfritz Daudt
(Organizadores)

A leitura dos artigos aqui reunidos, apresentados na ABRALIC 2021, suscitou este questionamento sobre a correlação entre história e memória. De certo modo, diferentes modos e com diferentes linhas de abordagem, os autores dos artigos estabelecem “rupturas eficazes” no processo de transmissão cristalizado e trazem novas questões para os estudos literários. Mais do que resenhar o que cada um dos textos, traduzi aqui um efeito de leitura, ou como diz Roland Barthes, escrevi minha leitura a partir deste fio, das formas de transmissão da tradição literária são postos em primeiro plano.

Depois de discutidos e debatidos em um encontro presencial, os textos trazem marcas de questões candentes dos estudos literários em torno do nexa entre memória, história e literatura. E, como apontou Márcio Seligman-Silva (2008), depois de ter escrito que não se poderia escrever mais poesia após Auschwitz, Theodor Adorno altera sua posição já nos anos de 1960, ao afirmar que na arte o sofrimento encontra sua voz. Assim, o conjunto de artigos reunidos traz à tona questões que colocam a literatura, enquanto campo, em que o embate entre história e memória se trava.

O passado essencial para além da polarização ou equiparação dos conceitos de memória e história consiste em compreender a relação entre memória habitada e inabitada no sentido de dois modos complementares de recordação. Denominaremos a memória habitada de *memória funcional*. Suas características mais marcantes são referência ao grupo, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro. As ciências históricas, por sua vez, são uma memória de segunda ordem, uma memória de memórias, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente. Sugiro atribuir a essa memória das memórias a designação de *memória cumulativa*. (ASSMAN, 2011, p. 147).

Memória e história são categorias amplamente debatidas a partir do tipo de correlação que se estabelece entre elas. Vamos nos concentrar na oposição proposta por Aleida Assman que pressupõe a possibilidade de um limiar poroso entre ambas. Assim, memória (ou *memória funcional*) recupera do passado elementos que se vinculam diretamente ao grupo a que faz uso dela. Há um critério seletivo em que a recordação de um feito vem ligada ao esquecimento ativo de tantos outros, a fim de referendar valores e um modelo de ação, bem como desenhar uma identidade. O uso da memória funcional está ligada ao poder, enquanto processo de legitimação de uma de uma história oficial, a ser mais do que conhecida (celebrada) ou, em oposição, a tentativa contraposição e deslegitimação pela recuperação de outra história reprimida ou recalçada. A disputa se liga à afirmação identitária de um grupo, na busca da definição de sujeito político.

De outro lado, a história (ou *memória cumulativa*) “é a ‘massa amorfa’, aquele pátio de lembranças inutilizadas, não amalgamadas, que circunda a memória funcional” (Assman, 2011, p. 149). Não há objetivo desprezível para a memória cumulativa, que se abre à ilimitadas possibilidades de recuperação do passado. Ligada à escrita da história, ela põe limites à *memória funcional*, questionando, criticando, levantando problemas... De certo modo, trata-se da construção de um acervo aberto, que fica à disposição para uma leitura crítica da memória.

Vale atentar para a relação dialética entre os dois termos, que se coloca a partir de tomada de posição por parte do historiador. Como Assman aponta, história e memória não são naturais, mas construções socialmente situadas.

A natureza dessa tristeza torna-se mais nítida quando se levanta a questão de saber **com quem, afinal, propriamente o historiador do Historicismo se identifica afetivamente?** A resposta é, inequivelmente: **com o vencedor**. Ora, os dominantes de turno são os herdeiros de todos os que, algum dia, venceram. A identificação afetiva com o vencedor ocorre, portanto, sempre, em proveito dos vencedores de turno. Isso diz o suficiente para o materialismo histórico. Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra. **A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais.** Eles terão de contar, no **materialismo histórico**, com **um observador distanciado**, pois **o que ele, com seu olhar**, abarca como bens culturais atesta, sem exceção, uma proveniência que **ele não**

pode considerar sem horror. Sua existência não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas, também, à corveia sem nome de seus contemporâneos. Nunca há um **documento da cultura** que não seja, ao mesmo tempo, **um documento da barbárie.** E, assim como ele não está livre da barbárie, **também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro.** Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2005, p. 70-71).

Nas teses sobre o conceito de história, de Walter Benjamin, a dialética entre memória e história adquire a cor política da disputa entre vencedores e vencidos. Na relação com o “acervo” ilimitado do passado, o vencedor de hoje se identifica afetivamente com os vencedores de ontem e se reconhece como herdeiro dos espólios legados. O documento de cultura é também documento de barbárie, pois é fruto da violência que sufocou os vencidos e carrega a violência dos vencedores, algo que “não [se] pode considerar sem horror. Por isso, podemos ler a correlação apontada por Assman entre história e memória, como disputa política, que coloca a tarefa de escovar a história a contrapelo.

Nas teses *Sobre o conceito de história*, a tarefa do historiador “materialista” é definida, essencialmente, pela **produção de rupturas eficazes.** Longe de apresentar de início um outro sistema explicativo ou uma contra-história plena e valente, oposta e simétrica à história oficial, a reflexão do historiador deve provocar **um abalo, um choque** que imobiliza o desenvolvimento falsamente natural da narrativa. (GAGNEBIN, 1994, p. 119, grifo nosso).

Quando pensamos na construção de uma identidade, que permita a distinção de um grupo, enquanto singularidade compartilhada, com traços recorrentes que permitem o reconhecimento, observa-se a disputa política a que a literatura responde. Assim, o artigo “Os usos políticos do cágado...” mostra como Pepetela responde ao ao problema da identidade angolana pós-colonial, através do uso da imagem do cágado, da tensão entre o ritmo ancestral do mito e o andamento moderno das nações, quando o mundo anterior à colonização se perdeu.

Não podemos mais, então, falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens fazem parte do que **os pobres mortais inventam para inscrever seus tremores (de desejo ou de temor) e suas próprias consumações**. É, pois, absurdo, de um ponto de vista antropológico, opor as imagens às palavras, os livros de imagens aos livros em arquivos de que dispomos, por mais proliferante que seja com os fatos e gestos de um mundo do qual ela não nos dá senão meros vestígios. **O próprio arquivo é sua lacuna”, sua natureza furada**. E, com frequência, as lacunas são **resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé**. Com frequência, o arquivo é cinza, não somente em virtude do tempo que passou, mas pelas cinzas de tudo o que o circundava e foi queimado. É ao descobrirmos **a memória do fogo em cada folha que não foi queimada** que fazemos a experiência – tão bem descrita por Walter Benjamin, do qual alguns fascistas sem dúvida, jogaram ao fogo o texto que para ele era mais valioso que qualquer outro, aquele em que ele trabalhava no momento de seu suicídio – de **uma barbárie documentada em cada documento de cultura**. “A barbárie está escondida no próprio conceito de cultura”, escreve. Isto é tão certo que mesmo **a recíproca é verdadeira**: não teríamos que reconhecer, em cada documento da barbárie, algo assim como um documento de cultura que oferece, não sua história simplesmente dita, mas sim **uma possibilidade de arqueologia crítica e dialética?** (DIDI-HUBERMAN, p. 33-34, grifo nosso).

Como tão bem mostra Georges Didi-Huberman, o “arquivo é sua lacuna”, pois ele se forma a partir do que foi preservado (ou ainda está conservado...). Ainda assim, traz a fragilidade e o risco de ser censurado, rasurado ou apagado por censura ou agressão. Deste modo, cada documento que chega até nós traz “a memória do fogo em cada folha que não foi queimada”. Considerando esta colocação de Didi-Huberman, podemos pensar na centralidade da transmissão cultural, enquanto disputa política entre dominadores e dominados, no âmbito da dialética entre história e memória. Como problema central da cultura, a transmissão diferentes aspectos. A história de literatura nacional não é composta por um pequeno número de obras consagradas, escritas na norma culta de sua língua oficial, mas incorpora o diálogo com obras escritas em outras línguas, de tal modo que a tradução ganha uma dimensão fundamental. Assim, os dois artigos que retomam Garcia Lorca, Montserrat Raia, a nova narrativa argentina, entre outros, nos ajudam a dimensionar o diálogo necessário e constitutivo nos processos de circulação e construção dos acervos culturais. Do mesmo modo, a literatura incorpora a dimensão

material das artes plásticas, nos objetos singulares e inusitados (às vezes, quebrados, velhos, rasgados) que atravessam as obras literárias, que nos lembram dos percursos descontínuos e fragmentados da memória. A precariedade da consciência que oscila entre lembrar e esquecer, que perde os nexos de sentido.

Voltemos agora o olhar para os conteúdos traumáticos em que o sofrimento excede à capacidade de se dizer, mas ao mesmo tempo se impõe no testemunho. Além de estudo de Primo Levi, Em “A presença de Alice em O corpo interminável, de Claudia Lage”, Maria Zilda Cury e Luciana Coronel, fazem a leitura do romance, a partir do aproveitamento de “Alice no País das Maravilhas”. As pesquisadoras mostram como a literatura brasileira contemporânea dialoga com as marcas do trauma deixadas pela Ditadura Civil-Militar. As cicatrizes do corpo continuam abertas, as dores se tornam excessivas e permanentes. em vez de marcarem um passado acabado e a ser lembrado e transmitido. Além da violência, da tortura, a ditadura civil-militar tentou não apenas silenciar, mas apagar os registros do sofrimento. A busca de um pai, K., por sua filha, não mais para encontrá-la viva, mas para poder encontrar o corpo, fazer o luto e encerrar o processo interminável da busca.

A própria linguagem que se desagrega em pequenos relatos, em que perde a condição de sair deste presente contínuo do sofrimento que não é apenas lembrado, mas vivido ainda como presente, que é dito no testemunho, mas escapa dele. Está no corpo. Modula a voz. Estabelece as descontinuidades. Molda o corpo e define seus gestos e cacoetes. A literatura ainda é o campo onde melhor se faz o trabalho da dor, em que a história e a memória se tensionam.

Os estudos literários, por sua vez, se mostram abertos para as tensões. Não mais se voltam para a literatura, enquanto o tempo que consagra poucas obras canônicas, a serem cultuadas e, assim, dignas de serem respeitosamente interpretadas. As obras contemporâneas são trazidas à cena; autores pouco conhecidos são estudados; obras poucos divulgadas são traduzidas; novas questões são postas... Esta obra registra o encontro de especialistas em diferentes linhas dos estudos literários, que se dispuseram a dialogar em tornos os problemas da tensão da memória cultural, em diferentes acervos literários convivem e revelam como o repertório de cada um, ainda que vasto ou carregado de erudição, é limitado e precisa estar aberto ao outro. Assim, a dimensão ilimitada do acervo literário é explorada a fim de

nos interrogar em nossas escolhas e principalmente que a transmissão sempre implica em escolha e apagamento, que sempre é uma ato civilizatório, mas que recolhe em si o sofrimento da barbárie.

Porto Alegre, maio de 2023.

Referências

- ASSMANN, A. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos L. Müller. In: LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Tradução de Wanda N. C. Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem queima*. Tradução de Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994. (Estudos: 142).
- SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma. *Psicanálise Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.
- TRAVERSO, E. *A melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Tradução de André Bezamat. Belo Horizonte: Editora Ayiné, 2016.

Os escritos literários da história e da memória

África em prosa e verso: o outro lado da história

Caio César Tabajara Silva Santos¹

Introdução

A corrida imperialista impulsionada pelo sistema capitalista, que acabou por resultar na famosa Conferência de Berlim de novembro de 1884 a 1885, colocou o continente africano na mira dos países europeus, que buscavam não apenas ampliar seus territórios, recrutar, forçosamente mão de obra e usurpar riquezas, mas também impor línguas, costumes, culturas sem se preocupar com valores ontológicos ou com quem lá estivesse. Além disso, o processo colonial criou “o outro” como bem quis, pintando-lhe com uma imagem de serviçal, como alguém que precisasse receber do velho continente essa cultura, tida como sinônimo de civilização, e sua toda carga imposta. O europeu imperialista criou não apenas a figura do outro, mas também contou histórias e incutiu no imaginário das pessoas que ele, aventureiro e desbravador, fazia um bem maior a essas populações tidas como sinônimo de atraso, que necessitavam ser cuidadas, sendo a servidão e total obediência formas de colaborar para que de uma maneira ou de outra evoluíssem, afinal, essa era a sua missão.

Embora os livros escolares, porventura, ainda nos façam crer que esse processo foi aceito facilmente, podemos perceber, pela literatura, o desejo de contar o outro lado da história e mostrar que não foi bem assim o processo. A literatura surge então como forma de resistência dos países africanos, aqui em especial Angola – representada por Luandino Vieira e Ana Paula Tavares – e Moçambique – representado por José Craveirinha e Noémia de Souza. Focaremos em dois contos e em dois poemas que serão apresentados não por ordem de publicação, mas de forma a elucidar o período colonial, a divisão social, a indignação perante o processo que culminou no amargo período de guerras.

Em Luandino Vieira e seu conto “A fronteira do asfalto”, perceberemos o processo segregacionista e excludente onde, como nos diz

1. Mestrando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH – USP

Memmi (2007), o usurpador europeu tomou a terra do colonizado e ainda procurou mantê-lo afastado em seu próprio território. Percebemos, através da personagem Ricardo, que a cor da pele foi um fator dominante e decisivo para marcar a fronteira entre o bairro do europeu e o bairro do colonizado e ainda as relações sociais. No conto “Ziche, pescador”, do moçambicano José Craveirinha, veremos a preocupação de Ziche e o medo de não conseguir pagar o imposto, que fez com que vários se submetessem a trabalhos extenuantes e arriscados para não sofrerem o *xibalo* –trabalho forçado e extenuante caso o imposto não fosse devidamente pago. Pelo eu-lírico de Noémia de Souza, perceberemos a voz que se erguerá, gritará *Bayete*, e questionará tudo o que lhe foi imposto, como a religião, o questionamento da venda dos produtos da terra, cujos lucros não eram usufruídos pelos colonizados, e até mesmo a questão da prostituição a qual várias mulheres se submetiam para poderem receber algum dinheiro. É a voz que não quer mais se calar perante tamanhas injustiças. Por fim, como sabemos, não só os anos de colonização foram duros, mas a guerra também trará seu lado como exposto em “Amargos como os frutos”, de Ana Paula Tavares, poema em que a autora que refletirá sobre esse processo sangrento e doloroso que fez com que muitas vozes fossem silenciadas diante desse acontecimento e tamanho horror não pudesse ser narrado.

Vale ressaltar que, por esses textos a história, é recontada. Ainda que história e literatura tenham a narração como principal instrumento de trabalho para contar e rememorar os fatos, esta tem a possibilidade de utilizar recursos figurativos, líricos que aquela não utiliza por preconizar uma análise objetiva e factual dos processos. A literatura enquanto produção social também se utiliza dos mesmos fatos que a história, mas tem a capacidade de mostrar-nos o que poderia ter sido ou o que poderá vir a ser. E por também ser um produto social, segundo Borges (2010), a história pode também utilizar o texto literário como documento.

É pelo texto literário que os escritores africanos vão, como diz Monteiro (1985), desmontando o canhão e a escrita do outro e assim esse discurso posto como único e verdadeiro será questionado e protestado, levantando a voz daqueles que outrora silenciados. Afinal de contas “para combater pela verdade o escritor usa uma inverdade: a literatura. Mas é uma mentira que não mente” (COUTO, 2005, p. 59).

Narrativas que criam “o outro”.

*Até que os leões inventem suas próprias histórias,
os caçadores serão sempre os heróis da narrativa.*

PROVÉRBIO AFRICANO.

Com as proclamações de independência das colônias ao longo das Américas e com o crescente capitalismo impulsionado pela Revolução Industrial – em especial em sua segunda fase, ocorrida na segunda metade do século XIX – os países do velho continente viram no continente africano uma oportunidade de enriquecimento. A Conferência de Bruxelas de 1876 fora, quiçá, o primeiro passo para a posterior divisão do continente africano, concretizada entre 1884 e 1885 na Conferência de Berlim. O astuto rei Leopoldo II da Bélgica convocou, em Bruxelas, a presença de diversos representantes de países europeus para que ficasse delimitada a zona de influência de cada um, exceto Portugal, deixando clara as suas intenções em guardar para si o direito de navegação no rio do Congo. Sua principal prerrogativa era de “abrir a civilização a única parte do globo ainda infensa a ela e penetrar na escuridão que paira sobre povos inteiros, é, eu diria, uma cruzada digna deste século de progresso” (HOCHSCHILD, 1999 *apud* HERNANDEZ, 2005, p. 60).

A partilha do continente efetivada em Berlim, desta vez com a presença portuguesa outrora desprezada por Leopoldo, foi feita, como sabemos, à revelia das populações locais. Foi crucial que todos os países encontrassem maneiras de ocupar efetivamente os territórios que lhes couberam na Conferência, bem como um método para o efetivo domínio, mas todos fizeram algo em comum: criaram a figura do colonizado, enquanto subalterno das vontades do branco, ou seja, inventaram “o outro”, para fazer prevalecer seus privilégios e suas vontades. Nos diz Memmi:

Eis que esses homens, subitamente, deixando de ser um mero elemento de um cenário geográfico ou histórico, instalam-se em sua vida. Ele sequer pode decidir evitá-los: deve viver em constante relação com eles, pois é justamente essa relação que lhe permite a vida que decidiu buscar na colônia; é essa relação que é frutífera,

que cria o privilégio. Ele se encontra sobre o prato da balança em cujo outro prato está o colonizado. (MEMMI, 2007, p. 41).

Ir para a colônia, garantia a todo branco europeu, fosse ele da elite ou não, privilégios que supostamente ele não teria em sua terra natal porque, em toda e qualquer situação, ele estaria sempre acima dos subalternizados simplesmente pela sua cor de pele. Se durante os anos em que o negro fora tratado como mercadoria a cor da pele já teria sido determinante para o processo escravocrata, no mundo colonial essa tensão tornou-se mais latente, a ponto de se utilizar o termo “raça” para classificar e separar os seres humanos, fomentando assim, no imaginário das pessoas, um pressuposto de que todos os que tivessem a pele negra seriam inferiores aos brancos. Notamos que, nesse universo tenso entre os dois protagonistas desse processo, um tenta apagar a figura do outro. Porém o colonizador não pode ignorar a figura do colonizado, tendo em vista que a simples existência deste garante-lhe os privilégios, mantendo o que Salazar anos mais tarde esforçou-se para construir: a imagem do grande “império português”.

Tidos como seres que beiravam a bestialidade, o imaginário acerca dos africanos e, em especial, da população negra foi sendo construído. Pela violência tanto física quanto sexual, a imposição cultural o desprezo pelos valores inerentes de cada população, o “retrato do colonizado”, como os traz Memmi (2007), foi sendo milimetricamente desenhado. Impostos foram criados, o trabalho extenuante lhes foi forçado, castigos foram aplicados, dentre outras ações às quais foram submetidas essas populações. Não era apenas uma questão de aventurar-se em terras desconhecidas com a suposta ideia de ganhar riquezas. Era a busca por um reconhecimento que não possuíam na Europa por serem apenas “mais um” a disputar seu lugar ao sol no velho continente. Memmi (2007) nos alerta que mesmo aqueles que se compadecessem da problemática do colonizado logo entenderiam que o sistema vigente lhes dava acesso a regalias que outrora não tiveram. A imagem de mocinhos que foram bem recebidos e que ainda salvaram as populações locais foi então vendida e comprada por muitos. Mas seria essa a única história a ser contada?

Para Adichie:

Acho que essa história única da África veio, no final das contas, da literatura ocidental. Aqui está uma citação de um mercador de

Londres chamado John Lok, que velejou para a África ocidental em 1561 [...]. Após se referir aos africanos negros como ‘animais que não têm casa’, ele escreveu: ‘Também é um povo sem cabeça com a boca e os olhos no peito’. [...] o que ele escreveu é que representa o início de uma tradição de contar histórias sobre a África no Ocidente:[...] um lugar negativo, de diferenças, de escuridão. (ADICHIE, 2019, p. 19-20).

Percebemos, na fala da autora nigeriana, qual era a visão que se tinha de África e, ao longo da história, percebemos que esse estigma persegue os africanos, pois ainda hoje o continente é sinônimo de doenças e de pobreza. Mais adiante, em seu texto, a autora diz que toda história importa e que, se antes essas histórias foram usadas para “espoliar e caluniar”, elas também podem “ser usadas para empoderar e humanizar” (ADICHIE, 2019, p. 32) e conclui dizendo que antes ela [a história] foi usada para despedaçar povos, mas ela também pode servir para reparar sua dignidade.

Nesse sentido, a lírica e as narrativas desses escritores serão porta-vozes desse desejo de querer contar a versão deles da história. É pela escrita do texto literário que o discurso será recontado e que nos será mostrado o quão desumano foram os anos de domínio colonial. Como nos diz Monteiro (1985), a convivência poderia, porventura, ter sido amistosa. Os portugueses poderiam até aprender com as narrativas que culturalmente eram transmitidas dos mais velhos aos mais novos, porém preferiram utilizar a força e ignoraram todos esses costumes. Além das armas de fogo, tinham à mão a escrita que se fez convincente para uns, criando seres bestiais provenientes do continente africano, mas o escritor africano irá se apoderar dessas armas, desmontá-las e, pela escrita, subverter um discurso histórico que deixou feridas e marcas profundas.

O que aproxima tanto a literatura quanto a história é o ato de narrar. Ambas se valem desse recurso para representar a sociedade a qual estão inseridas, cada uma a sua maneira. A narrativa histórica é construída por documentos, fotografias, análises de discursos entre outros recursos que nos são passados de modo objetivo, não permitindo, assim, ficções ou qualquer outro recurso figurativo. Mas, precisamos considerar que esses mesmos fatos históricos podem ser contatos através do texto literário, de modo subjetivo com outros recursos que a narrativa histórica, para manter seu caráter objetivo, não faz uso. Pela literatura, a memória, seja ela individual ou

coletiva, ganha formato em enredos que reconstróem acontecimentos, seja em prosa ou em verso. Ainda que para uns história e literatura pareçam distantes Ricoeur (1994) afirma que a narração é justamente o ponto de encontro dessas duas áreas de estudo.

A literatura enquanto produto da sociedade, também tem o papel de refletir sobre os acontecimentos, sejam eles do presente, mostrando a realidade como ela é, ou do passado mostrando o que aconteceu, criando possibilidades ou ainda refletindo sobre o que poderia ter sido, e ainda imaginar uma situação futura. Pelos narradores, personagens e sujeitos poéticos, conhecemos o que uma determinada população produzia e que o discurso histórico não oficializou em sua produção documental. Sendo assim, apoiado nessa produção que pode ser também local, ou seja, região onde esses autores vivenciaram suas experiências, o historiador também pode utilizar essas narrativas ou versos como suporte de análise, atentando-se a quem produziu o texto e ao espaço-tempo a que esse autor tanto está inserido quanto a qual se refere. Nesse sentido, Borges nos diz que

A literatura registra e expressa aspectos múltiplos do complexo diversificado e conflituoso campo social no qual se insere e sobre o qual se refere. Ela é constituída a partir do mundo social e cultural e, também, constituinte deste; é testemunha efetuada pelo filtro de um olhar, de uma percepção e leitura da realidade, sendo inscrição, instrumento e proposição de caminhos, de projetos, de valores, de regras, de atitudes, de formas de sentir... Enquanto tal é registro e leitura, interpretação, do que existe e proposição do que pode existir, e aponta a historicidade das experiências de invenção e construção de uma sociedade com todo seu aparato mental e simbólico. (BORGES, 2010, p. 98).

Através dos textos anteriormente citados, seremos capazes de olhar criticamente para os anos de colonização e perceber que essa literatura questiona e recria o colonizador, que outrora em seu discurso era mocinho, agora retratado como o antagonista dessas sociedades.

Com a palavra, narradores e eu-líricos

Luandino Vieira é português de nascimento, mas cresceu e lutou por Angola nos anos de guerra pela independência. O conto “A fronteira do asfalto”, está inserido em seu livro de contos *A cidade e a infância*,

publicado pela primeira vez em 1960. Neste conto, temos Ricardo que é negro e criado de Marina, que é branca. O conto inicia-se com eles caminhando e conversando amigavelmente. Ambos conviviam desde crianças, quando ele era “um pretinho muito limpo e educado” (VIEIRA, 2007, p. 40), nos dizeres da mãe dela, e servia à menina de palhaço para distraí-la. Ele era o filho da lavadeira da família e, agora que estavam grandes, sua amizade com “a menina das tranças loiras” estava sendo cerceada pela mãe da garota.

Ricardo não entende o porquê não poderem mais ser amigos e isso também deixa Marina muito triste, pois ela não liga para o fato de seu ex-criado ser negro. Ricardo também não entende essa divisão entre os dois mundos que são tão próximos, mas ao mesmo tempo se fazem distantes.

Virou os olhos para o seu mundo. Do outro lado da rua asfaltada, não havia passeio. Nem árvores de flor violeta. A terra era vermelha; casas de terra à sombra de mulembas. As ruas de areia eram sinuosas. A casa dele ficava ao fundo. Via-se do sítio donde estava. Amarela. Duas portas, três janelas. Um cercado de aduelas e arcos de barril. (VIEIRA, 2007, p. 40).

Sua vida no musseque, bairro humilde angolano, não tinha luxo como o quarto de Marina que conhecia até Walt Disney. O asfalto era a linha tênue que separava a cidade do colonizado do mundo do colonizador. O garoto decide então levantar-se, à noite, ir até a janela de Marina e conversar com ela para entender por que não poderiam mais ser amigos. O que ele não sabia, era que, para a mãe de Marina, o importante era manter as aparências. As amigas estavam comentando a amizade das crianças e afinal, na opinião dela, “um preto é um preto” (VIEIRA, 2007, p. 42).

Ele bate à janela, mas a menina diz não poder atendê-lo e que poderiam falar no dia seguinte. Ele não quer esperar, insiste, mas não tem sucesso. Eis que a polícia o surpreende e, desesperado, sai correndo, escorrega e bate a cabeça no chão vindo a falecer. Percebemos no conto que embora sejam aparentemente jovens, os dois protagonistas não compreendem a polarização entre os dois mundos que coexistem, mas os que estão do lado de cá da fronteira anulam os do lado de lá. Antes servindo de mera distração à menina, o carinho entre os dois tornou-se um problema que no mundo colonial não deveria existir. Percebemos no conto que Ricardo era tido como objeto

que serviu à Marina e que agora deveria permanecer distante. Nesse sentido, enquanto ele teve utilidade, servia, entretanto, como a menina havia crescido, foi descartado de sua função.

O moçambicano José Craveirinha é conhecido por sua rica produção poética sendo *Hamina e outros contos* seu único livro de contos e é de onde se extrai o texto “Ziche, pescador”. O conto começa com Ziche preparando o barco para entrar no mar, que estava sereno, mas o então pescador era desconfiado e “o dia a seguir era o último dia do imposto” (CRAVEIRINHA, 1996, p. 105).

Consegue pescar dois peixes grandes. O astuto pescador percebe que o céu não tem estrelas, nem nuvens, mas algo lhe deixa desconfiado. Do mar, Ziche vê as luzes da cidade e, ao virar do tempo com a forte ventania, os fios uivavam. O pescador sentira que algo não estava normal e sua desconfiança para com o tempo e o mar alertara-o, porém, a necessidade em pagar o imposto era muito maior. Na manhã seguinte, o jornal noticiou o tempo forte, as rajadas de vento, mas não noticiou que o negro pescador havia sido tragado para o fundo do Índico.

Craveirinha procura, por meio do breve conto, retratar que, nesse universo tão polarizado onde o branco e europeu se colocava no centro do processo como protagonista, a vida das outras pessoas que coexistiam não lhes era interessante, uma vez que o jornal não noticiou o que ocorrera com Ziche. O africano era mantido à margem, não podendo, pois, ter acesso aos benefícios que os europeus criaram dentro de sua própria terra, ou seja, foram usurpados dentro de seu próprio território e forçados a aceitar todas as condições. Noémia de Souza, nos traz o poema “Bayete”, que compõe o livro *Sangue Negro*, onde procura questionar esse processo tão desigual.

Nos diz o eu-lírico de Noémia em “Bayete”, de 1950:

Ergueste uma capela e ensinaste-me a temer a Deus e a ti.
 Vendeste-me o algodão da minha machamba
 pelo dobro do preço por que mo comprate,
 estabeleceste-me tuas leis
 e minha linha de conduta foi por ti traçada
 construístes calabouços
 para lá me encerraste quando te não pagar os impostos,
 deixaste morrer de fome meus filhos e meus irmãos,
 e fizeste-me trabalhar dia após dia, nas tuas concessões.
 Nunca me construístes uma escola, um hospital,

nunca me deste milho ou mandioca para os anos de fome.
 E prostituíste minhas irmãs,
 e as deportaste para S. Tomé...

(SOUZA, 2016, p. 128).

Nesses versos, podemos perceber que o eu-lírico nos mostra os motivos de sua revolta. Para Mota (2010), na sociedade da qual fazemos parte, há um tipo de violência proveniente das relações de poder que se chama “violência simbólica” que não necessariamente estaria ligada somente a violência física, mas também a outra forma de violência, que é “legitimada das outras formas de poder” (BORDIEU, 2000 *apud* MOTA, 2010, p. 2). Embora o eu-lírico metonimicamente exponha seus motivos, sendo ele a parte representando toda a nação, é pela primeira pessoa que somos convidados a refletir a respeito da problemática. A violência começa, no poema, com a imposição religiosa e depois com a indignação de ter o produto da própria terra sendo vendido mais caro do que foi comprado. Depois temos que até o comportamento e as ações foram definidas sendo que o não cumprimento das obrigações, como o imposto que, por exemplo, Ziche esforçara-se para pagar, culminaria em represália. E, mesmo assim, ao eu-lírico e a tantas outras etnias foi negado o direito de educação de qualidade, de acesso a questões básicas como saúde e alimentação, restando a prostituição como uma das formas de sobrevivência.

Em sua escrita, Noémia convoca à resistência que em seu “sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste numa força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118). Assim como o poema tem versos livres, o eu-lírico também anseia essa liberdade quando conclui, em seu poema, que é absurda a ideia que ele baixe “a lança e o escudo/ e de rojo, grite à capulana vermelha e verde/ que me colocaste à frente dos olhos: BAYETE?” (SOUZA, 2016, p. 128).

A resistência se faz presente no poema da autora. Ainda que escrita na língua do opressor, não esquece de suas origens ao utilizar o ronga, uma das muitas línguas existentes em Moçambique, quando grita *Bayete*, que segundo Mota (2010) é uma saudação real, contra a figura do opressor, mostrando assim que não esqueceu de suas origens.

Os anos de opressão resultaram numa longa e sangrenta guerra pela independência, em Angola de 1961 a 1974, e em Moçambique de 1965 a 1974, e na posterior guerra civil que se arrastou de 1975

a 2002 em Angola, e em Moçambique de 1977 a 1992. Essa dura experiência, além de muitas vidas perdidas, causou traumas, esquecimentos que aos indivíduos que a vivenciaram talvez seja difícil de narrar. Sobre isso, o poema “Amargos como os frutos”, de Ana Paula Tavares nos traz:

*Dizes-me coisas tão amargas
Como os frutos...
Kwanyama*

Amado, por que voltas
com a morte nos olhos
e sem sandálias
como se um outro te habitasse
num tempo para além do tempo todo
Amado, onde perdeste tua língua de metal
A dos sinais e do provérbio
Com o meu nome inscrito

Onde deixaste a tua voz
macia de capim e veludo
semeada de estrelas

Amado, meu amado,
O que regressou de ti
É a tua sombra
Dividida ao meio
É um antes de ti
As falas amargas
Como os frutos

(TAVARES, 2001, p. 9).

O sujeito poético de Tavares (2001), ao dialogar com seu amado, percebe o que o conflito fez com ele, e isto lhe causa um estranhamento, pois é capaz de ver, na pessoa a sua frente, um “outro” que habita o corpo do amado. O amado é incapaz de dizer-lhe algo. Perdeu sua essência por não conseguir falar em sua língua, conhecedora das tradições, o nome de sua amada. Todo esse processo de perdas, seja das vestes, da cultura e ainda com “a morte nos olhos” fizeram com o que o eu-lírico compreendesse que o que tinha diante de si era somente uma sombra de seu amado, o que para Rabello (2019), resulta em um ser despersonalizado incapaz de expressar suas vontades ou ainda de expressar o que sente. A experiência pela qual esse sujeito

masculino passou lhe faz incomunicável e incapaz de demonstrar qualquer afeto para com quem lhe interpela tentando compreender o motivo de ele chegar-lhe assim.

Em Fanon (2010, *apud* RABELLO, 2019, p. 134), a despersonalização pela qual o sujeito do poema passa é também um drama coletivo em que os que foram forçados a passar pela colonização não são capazes de se reconhecer, já que suas vidas são regradas e reguladas pelo sistema. A despersonalização imposta fez com que o amado se afastasse de si mesmo e vivesse uma experiência amarga e traumatizante.

Considerações finais

Podemos perceber que a construção histórica da narrativa colonial se deu, inicialmente, de forma unilateral, pois, num primeiro momento, as populações que foram colonizadas não dominavam a língua da metrópole. Arbitrariamente, suas vidas foram desenhadas como sinônimo de atraso e seus costumes vistos com certo estranhamento. No pedestal onde o colonizador se colocou, ele controlava o sistema e moldava a vida do colonizado conforme lhe fosse interessante. Dessa forma, ele seria sempre o bom moço que colaborava por levar às colônias valores europeus.

A partir do momento em que o colonizado se apoderou da língua e da escrita do colonizador, foi a sua vez de resistir ao discurso, criando narrativas e versos que pudessem mostrar, pelo olhar e pela escrita do colonizado, o que de fato era esse mundo criado que não lhes via como seres humanos, mas sim como objetos. Pelos recursos que a literatura tem como narradores, personagens, figuras de linguagem, dentre tantos outros, podemos perceber que os escritores desses países que foram colonizados quiseram rememorar a história de luta de suas nações e contar sua versão dessa história forjada no sofrimento, no sangue e na tentativa de silenciamento dessas vozes.

Enquanto falava-se em desenvolvimento e civilização, pela personagem Ricardo, conhecemos que sua humilde casa, onde vários moravam, era pequena e que lhes era proibido trafegar em determinados lugares e horários. Enquanto o discurso dominante pensava em desenvolvimento econômico, percebemos, por Ziche, que era preciso trabalhar até tarde e arriscar a própria vida para conseguir além de se manter, manter o sistema funcionando. Pela poesia de Noémia

vemos que o produto de seus próprios campos era comprado mais barato e sustentava inicialmente a monarquia e depois o Estado Novo. Noémia ainda nos mostra tudo que foi imposto e a necessidade da prostituição para se manterem.

Diante desse cenário, a guerra se fez necessária como forma de se opor ao sistema reinante, mas trouxe experiências traumatizantes a ponto de ser necessário esquecer da própria essência e vivenciar essa dura e amarga experiência, como nos retratou Ana Paula Tavares. São escritores de épocas distintas, mas que vivenciaram, de uma forma ou de outra, esses fatos e que, pela sua escrita, mostram a sua resistência e nos ajudam a compreender que, se no processo colonial há dois sujeitos, então há mais de uma história, e ela precisa ser contada.

Referências

- ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BORGES, V. R. História e Literatura: Algumas Considerações. *Revista de Teoria da História*. [S. l.], v. 3, n. 1, p. 94-109, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/28658>>. Acesso em: 25 jul. 2021.
- BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- COUTO, M. *Pensatempos: textos de opinião*. Lisboa: Caminho, 2005.
- CRAVEIRINHA, J. *Hamina e outros contos*. Maputo: Ndjira, 1996.
- HERNANDEZ, L. L. *África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MONTEIRO, M. R. A. Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. Comunicação apresentada no *Encontro Perfil da Literatura Negra*, 1, São Paulo, Brasil, 23 maio 1985.
- MOTA, M. N. C. O verbo contra o verme: violência simbólica, liderança intelectual e guerra em Agostinho Neto e Noémia de Sousa. *Revista Crioula*, [S. l.], n. 7, 2010. DOI: 10.11606/issn.1981-7169.crioula.2010.55255. Acesso em: 2 nov. 2021.

- RABELLO, R. B. *Entre textos e contextos: a poesia e a crônica de Ana Paula Tavares*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI: 10.11606/T.8.2019.tde-28082019-151253. Acesso em 02 nov. 2021.
- RICOEUR, P. A história da narrativa. In: *Tempo e narrativa* (Tomo I). Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1994.
- SOUSA, N. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.
- TAVARES, A. P. *Dize-me coisas amargas como os frutos*. Luanda: Nizila, 2001.
- VIEIRA, J. L. *A cidade e a infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

“agora lembrei melhor”:

Ondjaki, autoficção e o permanente exercício de deslembra

Renata Flavia da Silva (UFF)¹

E tu, Angola:

*Sob o úmido véu de raivas, queixas
e humilhações, adivinho-te que sobes,
vapor róseo, expulsando a treva noturna.*

*(...) e eu nem sei como é que vi tudo isso,
se calhar estou a inventar agora para poder me lembrar bem.*

ONDJAKI

As duas epígrafes escolhidas para este trabalho repercutem páginas do escritor angolano Ondjaki. A primeira, retirada da edição brasileira de *Bom dia camaradas* (2006), recupera os versos de Carlos Drummond de Andrade e os faz continuar sua prospecção acerca de seu país: “E tu, Angola”, conseguirás de fato, expulsar a treva noturna, a escuridão do colonialismo, a longa noite das longas guerras vividas? A segunda, retirada da obra coletiva *Verbetes para um dicionário afetivo* (2016), aponta a chave de leitura para sua obra autoficcional, se calhar é uma invenção, essa capaz de trazer à lembrança as memórias mais verdadeiras. Unem-se, através das epígrafes destacadas, dois aspectos significativos da obra do autor: o intenso diálogo entre história e literatura e a ficcionalização de suas memórias. É na tentativa de analisar as narrativas autoficcionais² do autor e sua relação ambígua – de criação e de rememoração – com a história factual angolana que se constrói o presente trabalho.

Esta investigação da obra do autor faz parte do projeto de pesquisa *Universos ficcionais, modulações da história angolana em três vozes*:

1. Doutora em Letras Vernáculas pela UFRJ, Professora Associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (UFF).
2. Utilizamos o termo autoficção para nos referirmos a obras literárias nas quais existam a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, além da indecidibilidade entre o factual e o ficcional. Ver: NORONHA, 2014.

Pepetela, José Eduardo Agualusa e Ondjaki, por mim desenvolvido, na Universidade Federal Fluminense, o qual prevê a análise dos conjuntos ficcionais dos três escritores, privilegiando o modo como cada um recupera e/ou recria eventos históricos factuais em suas composições literárias. Por isso, a análise dos textos de Ondjaki, aqui apresentada, tem como parâmetro uma visão comparatista desta presença da história angolana no texto literário. O projeto objetiva, ainda, demonstrar como as diferenças geracionais dos três autores implicam em uma diferença interpretativa de determinados eventos históricos como a guerra de libertação, a guerra civil ou, em uma análise mais alargada, o governo do MPLA ao longo das últimas décadas; diferença essa a que chamamos de modulação – recorrendo à teoria musical –, ou seja, uma modificação na tonalidade discursiva, intensificando ou diminuindo a amplitude dos eventos ou contrastando diferentes versões da história factual.

Voltando nosso olhar mais especificamente à obra de Ondjaki, convém situá-la, ainda que brevemente, no panorama literário angolano. O jovem Ndalú de Almeida, Ondjaki como ficará conhecido, inicia sua carreira literária nos anos 2000 com a publicação da obra poética *Actu sanguíneo* (2000). A partir daí outros livros de poesia, contos e obras ilustradas também irão fazer parte de seu repertório. Também dos anos 2000 é o romance *Bom dia camaradas*, publicado três anos depois em Portugal e, três anos mais tarde, no Brasil. Esse romance inaugura a escrita autoficcional do autor, sobre a qual nos deteremos neste estudo.

A literatura angolana dos Séculos XX e XXI apresenta uma longa tradição de protagonismo infantil da qual Ondjaki se faz herdeiro. Tradição que remonta as jovens vítimas da escola colonial de Luan-dino Vieira e Arnaldo Santos, os corajosos e críticos pioneiros de Pepetela e Manuel Rui, passando pelas inúmeras crianças órfãs, mutiladas e deslocadas de uma infância “de vidro”³ e marginalidade no pós-independência. Entretanto, ao compor seus personagens e ambientes infantis, Ondjaki opta por uma nova dicção, a de uma infância mais “ternurenta”, mais alegre e otimista – lembrando que temos

3. Fazemos alusão, aqui, ao poema *November without water*, de Ana Paula Tavares, do qual destacamos a primeira estrofe: “Olha-me p’ra estas crianças de vidro / cheias de água até as lágrimas / enchendo a cidade de estilhaços / procurando a vida / nos caixotes do lixo” (TAVARES, 2010, p. 95).

como parâmetro principal desta afirmação a comparação com as obras de Pepetela e Agualusa. Autores como Manuel Rui, Paula Tavares, Ruy Duarte de Carvalho, Luís Bernardo Honwana, Manoel de Barros, entre outros, são frequentemente convidados às páginas de seus livros, quer através de citações diretas ou indiretas, quer transformados em personagens ou interlocutores epistolares. A presença de tais autores, em sua maioria pertencentes a gerações anteriores a do autor, pode ser lida não só como uma continuidade literária a ser resgatada ou uma rede de afetos declarada, mas também como um suporte testemunhal, no sentido dado por Halbwachs:

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós. [...] Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente. É como se estivéssemos diante de muitos testemunhos. Podemos reconstruir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo porque eles concordam no essencial, apesar de certas divergências. Claro, se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas. (HALBWACHS, 2006, p. 29)

Instigado a escrever sobre seu país, sobre sua perspectiva em relação à independência de Angola, conforme afirma em várias entrevistas, dentre as quais destacamos a concedida a Flávio Corrêa de Mello e Tatiana Carlotti, o autor doa ao narrador-menino, protagonista de uma longa sequência narrativa, elementos de sua memória privada e também de uma memória geracional, composta pela vivência infantil e juvenil dos anos 80 e 90 em Luanda e, ao mesmo tempo, por uma memória herdada, transmitida não só “de boca para o ouvido” (ONDJAKI, 2008, p. 51), mas também através da escrita literária, pelas gerações que o antecederam.

Foi o desafio de um editor amigo, angolano. Ele queria um livro que falasse da minha perspectiva da independência de Angola. Eu nasci em 1977, dois anos depois da independência, e eu pensei que a minha visão sobre todo esse processo histórico era a da minha

própria infância. Organizei algumas memórias, preparei alguns capítulos e comecei a escrever. Claro que tive que ficcionalizar a minha vida, e a dos outros também. Mas um livro é sempre isso. (ONDJAKI *apud* MELLO; CARLOTTI, 2006, s/p)

Nas palavras do escritor Luiz Ruffato, a quem coube a apresentação de seu romance de estreia ao público brasileiro, sua obra “instaura a prosa da Luanda de classe média pós-colonial” (RUFFATO *apud* ONDJAKI, 2006, p. 11), e neste ponto diverge de seus antecessores ao retratar um ambiente urbano e, até certo ponto, privilegiado, distinto dos musseques ou das aldeias afastadas. Segundo Ondjaki, os ecos de uma guerra civil distante e as diretrizes marxistas então vigentes marcaram sua infância e, posteriormente, sua escrita:

Cresci nesse lugar cheio de estórias urbanas, portanto a oralidade que conheço e que me foi passada aconteceu num cenário urbano, alimentado pelas constantes faltas de água, de luz, e pelas referências a todas as guerras que aconteciam muito mais ao sul de Luanda. A escola foi, verdadeiramente, a minha segunda casa, e naquele tempo, em pleno socialismo angolano, disseram-me – e eu acreditei – que a caneta era a arma do pioneiro. (ONDJAKI, 2008, p. 52)

As palavras de ordem ditas ao jovem estudante nos lembram outras, mais antigas, como as ditas ao jovem Ngunga, personagem criada por Pepetela (1985), no início dos anos 1970. Assim como a personagem de Pepetela, as personagens infantis de Ondjaki reverberam a utopia revolucionária dos anos de libertação. Voltando aos termos de Halbwachs, suas memórias de infância concordam, em essência, com as memórias partilhadas das gerações anteriores. Para o sociólogo francês, “[a] família é o grupo do qual a criança participa mais intimamente nessa época de sua vida e está sempre à sua volta” (HALBWACHS, 2006, p. 45); a esta afirmação podemos acrescentar o ambiente escolar, também esse um espaço significativo de aquisição de experiência e memórias partilhadas. O espaço doméstico de sua infância, assim como o ambiente escolar que frequenta nas décadas de 1980 e 1990 em Luanda, mantém relações bastante estreitas com uma memória celebrativa da independência e mantenedora das promessas de transformação de Angola. Seus pais participaram ativamente dos processos de libertação e de construção do país após 1975; seus amigos da rua e da escola eram também filhos

de ex-guerrilheiros e funcionários públicos, conforme o autor e seu pai, o escritor Júlio de Almeida, afirmam em entrevista concedida a Catarina Homem Marques:

O: Agora até encontrei as cartas que eles trocavam, muito bonitas. Interessa-me, mas não só pelo lado literário. A história deles insere-se na história de outros, sejam guerrilheiros do MPLA, da FNLA, da UNITA militar. A verdade é que sou da primeira geração que nasce numa Angola independente. Nasci em 1977, e todos eles, os colegas da guerrilha, começam a ter filhos só nesta altura em que o país estabiliza.

J: São os da tua rua [risos]. Os da tua rua [Ondjaki tem um livro chamado *Os da minha rua*] nasceram todos entre 1976 e 1979.

O: É a primeira geração dos filhos da guerrilha. Era a primeira vez que os meus pais tinham uma casa. Ainda eram miúdos quando assumiram o país. Mesmo o José Eduardo dos Santos tinha 36 anos quando se tornou presidente. E vocês todos, ministros e vice-ministros, tinham 34 e 38.

J: Talvez tenha havido uma explosão de expectativa. Tínhamos o país, tínhamos uma grande batata quente nas mãos, mas tínhamos o nosso país. Podíamos tentar fazer o que tínhamos sonhado, seguir o nosso programa [...]. (MARQUES, 2017, s/p)⁴

Ainda valendo-nos das palavras do autor para explicar sua relação com as gerações que o precederam, “[e]screvi porque me era urgente escrever; falava do que sentia, não para contar as realidades angolanas, ou africanas, mas para ouvir e ler o eco de tudo o que eu tinha ouvido ou visto” (ONDJAKI, 2008, p. 52). A rememoração desta primeira geração de angolanos independentes pode ser lida como ecos de um país “miúdo” a ser construído por “miúdos”, na leitura feita pelo autor do período em questão, logo, ler, ouvir, refletir e escrever atos contínuos que vão se consolidando ao longo da carreira do autor.

Toda esta rememoração das primeiras décadas após a independência de Angola é feita em primeira pessoa, na voz do pequeno Ndalú, narrador-menino que, em algumas das suas aparições, divide com o autor seu nome de batismo. A construção narrativa em primeira pessoa e a utilização do nome civil do autor nos levam a interpretar

4. Na transcrição da entrevista são utilizadas as iniciais **O**, para Ondjaki, e **J** para Júlio de Almeida.

sua obra como uma escrita autoficcional e embora seja um conceito abrangente em termos de definição e características, optamos por trabalhar, neste caso em específico, em paralelo ao pensamento de dois teóricos: Serge Doubrovsky, acerca da mobilização de estratégias narrativas ficcionais para a composição de textos cuja matéria ou fonte é autobiográfica; e de Phillipe Vilain, acerca da importância dos afetos na composição do texto autoficcional, conforme veremos mais adiante.

As aventuras do pequeno Ndalú percorrem oito obras desde o romance *Bom dia camaradas*⁵. Figura nas narrativas breves de *Os da minha rua* (2007); no romance *AvóDezanove e o segredo do soviético* (2008); nas obras ilustradas por António Jorge Gonçalves, *A bicicleta que tinha bigodes* (2012) e *Uma escuridão bonita* (2013); no livro de contos, *Sonhos azuis pelas esquinas* (2014)⁶; na obra coletiva também assinada por Ana Paula Tavares, Manuel Jorge Marmelo e Paulinho Assunção, *Verbetes para um dicionário afetivo* (2015); e sua mais recente aparição, *O livro de deslembramento* (2020).

As recordações da personagem – que esporadicamente tem retornado ao universo narrativo do autor ao longo dos últimos 20 anos, como comprovam as datas de publicação indicadas acima – ocupam obras de diferentes gêneros discursivos, porém, mantenedoras de seu universo de referência, suas amizades, suas relações familiares, sua escola. Assim como em nossas memórias individuais, tais lembranças não seguem uma linearidade ou ordenamento nas publicações. Se em *Bom dia camaradas*, o primeiro dessa sequência autoficcional, temos uma fase escolar do protagonista, em *Uma escuridão bonita*, publicado treze anos depois, vemos suas primeiras investidas amorosas, enquanto que em *O livro do deslembramento*, publicado vinte anos após sua primeira aparição, voltamos a uma fase pré-escolar, nas palavras da narrativa, a um tempo em que: “era pequenino, eu, quando fui à escola pela primeira vez; ainda nem sabia andar de bicicleta, vestia

5. Embora a obra *Momentos de aqui* (2001) apresente algumas narrativas breves autofissionais as quais compartilham o mesmo universo de referência com as obras aqui destacadas, optamos por excluí-la de nossa análise por considerarmos que a voz enunciativa desses contos não apresenta a mesma dicção infantil.
6. A obra *Sonhos azuis pelas esquinas*, publicada pela editora portuguesa Caminho em 2014, recebe o título de *O céu não sabe dançar sozinho* na edição brasileira da Pallas Editora, publicada no mesmo ano.

uns calções azuis e sandálias de tiras quase a rebentar” (ONDJAKI, 2020, p. 17). Como em um grande mosaico – imagem partilhada com os demais autores envolvidos neste projeto – as peças, os livros, que reproduzem os contornos da histórica factual angolana não obedecem a uma ordem cronológica pré-estabelecida. Unem-se às demais de acordo com a vontade do autor, cabendo ao leitor ir juntando as peças e (re)organizando a ordem narrativa, de acordo com suas leituras prévias e familiaridade ao conjunto narrativo.

Ao ficcionalizar memórias, suas e alheias, Ondjaki exercita uma escrita marcada não só pela vivência, mas, sobretudo, pelo afeto. Em entrevista concedida à Professora Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, o autor afirma que

[s]into-me, portanto, mais à vontade para trabalhar os afetos, essas formas, sim, de afeções lúcidas. Buscar os outros poemas, ou os outros e os seus poemas, muitas vezes com leituras ou com citações, convidando-as a entrar também “na minha escrita”. Isto acontece muito com a minha prosa, e às vezes com a poesia também. Sempre vi, desde que comecei a publicar, a escrita, os meus livros, como “um vasto quintal”. (ONDJAKI *apud* SECCO, 2014, p. 151)

Quintal nos remete duplamente a um espaço partilhado de afetos – além de afeções lúcidas e propulsoras – e, também, a um espaço infantil, de ludicidade e liberdade. Para a pesquisadora brasileira, apoiando-se nos estudos de Spinoza,

as afeções são modos de sentir que afetam, principalmente, o corpo; são imagens ou ideias que se manifestam como emoções, sentimentos, provocados por causas externas, sensações. [...] Já os afetos são provocados por algo interno; encontram-se na dimensão do sensível, das pulsões, dos desejos, das paixões, atuando ao mesmo tempo sobre o corpo e a alma. (SECCO, 2014, p. 14)

Daí afirmarmos que tanto afetos quanto afeções figuram sua escrita autoficcional. Aproximando-nos da discussão empreendida por Philippe Vilain, e recuperada por Jovita Noronha em seu livro *Ensaio sobre a autoficção* (2014), a fidelidade da escrita autoficcional não se encontraria na “retranscrição do vivido, mas na transposição do que foi sentido: ‘escrevo em primeira pessoa uma história a partir de um fato real, verificável [...] mas uma história transposta, à qual dou um prolongamento romanesco possível, um alargamento poético’”

(NORONHA, 2014, p. 15). A poeticidade das memórias evocadas por Ondjaki se manifesta nos prolongamentos dados a eventos factuais específicos – como a construção do Mausoléu do Presidente Agostinho Neto⁷, visto em *AvóDezanove e o segredo do soviético*, que se alarga em uma defesa de território por parte das crianças e culmina na libertação de várias aves aprisionadas e na destruição do Mausoléu – ou rotineiros – como a falta de luz, em *Uma escuridão bonita*, servindo de ambiente propício à descoberta do amor e de renovação das esperanças fragilizadas após os conflitos civis.

O céu continuava iluminado de outras explosões quase sem som, uma loucura de desenhos coloridos que nunca tinha visto [...].

Todos olhavam o céu aceso da Praia do Bispo, esse céu que viu gente ainda vir a correr de outras ruas para chegar ao largo e ter mais espaço e mais escuridão de olhar o tecto da cidade de Luanda.

[...]

Mas nós não vimos, nunca vimos mesmo, o que continuou a acontecer ali perto do largo, cada um de nós saber contar cada momento daquela noite, cada conversa, porque foram muitos anos a juntar versões e a descobrir coisas que só o tempo traz e a magia afinal provoca encontro entre todas as pessoas que tinham inventado aquela explosão com cores angolanas na obra soviética, [...]. (ONDJAKI, 2009, pp. 167 e 171)

Lá dentro, a avó Dezanove tossiu. Nesse sopro, a vela apagou-se.

No interior da casa uma outra escuridão imitava a escuridão que nós já tínhamos estreado na varanda. Eram escuridões quase gêmeas.

Cá fora, entre o riso de um grilo e o soluço de um pirilampo, nessa escuridão dividida, ela ganhou coragem na voz e falou bem perto de mim:

– Emprresta-me só os teus lábios. (ONDJAKI, 2013, p. 97-98)

Tratando-se de uma transposição ficcional de suas memórias de infância, e não de uma escrita testemunhal – a qual remeteria a um “compromisso com a verdade” –, Ondjaki opera um gênero híbrido,

7. A construção do Memorial Dr. Agostinho Neto (primeiro presidente de Angola, falecido em 1979), situado na Praia do Bispo e popularmente conhecido como Foguetão, foi encomendada a então URSS e iniciada em 1982, tendo seu projeto original reformulado em 1998 e sua conclusão em 2011.

reconstruindo literária e arbitrariamente, através de alargamentos ou supressões, sua existência. Embora haja uma verdade de coerência interna a tais narrativas – a identificação de elementos textuais formadores de um universo de referência do narrador-menino – e uma verdade de correspondência, externa às obras – obedecendo, em certa medida, à história factual angolana –, tais “verdades” só operam no plano narrativo e cumprem a função de doar aos eventos factuais recuperados e adaptados uma leitura sensível. Nas palavras do pequeno narrador, ao ser indagado acerca de seu hábito de inventar estórias, diz tratarem-se tais estórias de pequenas ficções usadas “para nossa escuridão ficar mais bonita” (ONDJAKI, 2013, p. 105).

De acordo com a teórica canadense Linda Hutcheon, a transposição da matéria histórica ou autobiográfica para a escrita ficcional pode ser considerada uma forma de adaptação, adaptação esta gerada pelo “engajamento interpretativo extensivo e criativo de uma história passada” (HUTCHEON, 2013, p. 228). Nesta passagem do factual ao ficcional, o autor/adaptador possui a prerrogativa da seleção e da ênfase ou não de determinados aspectos presentes no arquivo original. Ao mobilizar suas memórias de infância, essas já eivadas de uma memória coletiva experienciada e transmitida pelas gerações anteriores, o escritor atua como um intérprete, modulando a tonalidade discursiva à sua vontade. Valendo-nos das palavras de Hutcheon,

[t]enho defendido que a adaptação – isto é, a adaptação como um *produto* – tem um tipo de estrutura formal de “tema e variação”, ou de repetição com diferença. Isso significa não apenas que a mudança é inevitável, mas que haverá também diferentes causas possíveis para essa mudança durante o *processo* de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e, agora, dos contextos de recepção e criação. (HUTCHEON, 2013, p. 192)

Todas as componentes listadas acima por Hutcheon atuam sobre a adaptação da história factual angolana e de suas memórias da infância executada pelo autor: os recursos narrativos de focalização e construção das personagens; as afecções causadas pelos eventos em si; as adequações impostas pelo mercado editorial⁸; e, por fim, o tem-

8. No mercado editorial brasileiro, as obras do autor são frequentemente – e, algumas vezes, equivocadamente – classificadas como “infantis” ou “infanto-juvenis”.

po presente, a contemporaneidade angolana e suas reverberações críticas dos processos de libertação e pós-independência.

O escritor, filho do país recém-liberto, assume e modifica em sua escrita um hábito antigo, herdado das gerações anteriores e transformado pela urgência do presente: polir o futuro. Em uma carta da escritora Ana Paula Tavares ao autor, elemento paratextual da obra *Os da minha rua*, a historiadora angolana recorda-se de “um tempo em que a cidade era nossa casa, queríamos acreditar que andávamos a polir o futuro de forma tão sensível como se habitássemos a cidade de deus” (ONDJAKI, 2007, p. 154). Esta ação de polir o futuro transforma-se, no produto adaptado, em uma ação de polir o passado, de tornar a escuridão que o envolve, em certos momentos, em uma escuridão mais bonita, como já dissemos.

Este gesto de polir o passado pode ser traduzido no termo pouco usual escolhido pelo autor para dar título a sua mais recente obra, *deslembrar*. Ondjaki já havia utilizado o verbo e suas flexões na obra *Verbetes para um dicionário afetivo*, na narrativa “Deslembramentos”, presente no verbete Aparições, para se referir à memória da avó Catarina, “um vagaroso esquecimentozinho”, “afinal aquilo não era um esquecimento, era, antes um moroso deslembrar” (ONDJAKI *et al.*, 2016, p. 25). O uso do prefixo “des”, à primeira vista, pode nos trazer uma ideia de oposição ou de negação ao ato de lembrar; entretanto, a partir dos contextos em que o autor opta pela construção, podemos atribuir à sua semântica um processo de transformação das lembranças em afetivas recordações e salutares esquecimentos, um permanente exercício de conhecimento, rememoração e superação do passado.

Nesta interpretação particular da história factual, feita de lembranças e esquecimentos, a escolha pela dicção infantil do narrador é bastante significativa e coerente, não se tratando de um caso de retrotopia⁹ ou de nostalgia pueril, mas sim do resgate de uma condição inaugural a qual possibilite uma nova experiência com o passado rememorado. Nas palavras do pequeno narrador de *O livro do deslembramento*,

9. Segundo o ensaísta polonês Zygmunt Bauman, a retrotopia se caracterizaria pela dupla negação da utopia, quer ligada ao espaço quer ao indivíduo, e por uma fixação no passado “perdido/roubado/abandonado, mas que não morreu, em vez [da ligação] a um futuro ‘ainda todavia por nascer’” (BAUMAN, 2017, p. 10).

porque nisso das estórias os mais-velhos são muito diferentes das crianças, como é que posso explicar?, os mais velhos quando contam uma estória e mais alguém se lembra, eles passam muito tempo a tentar decidir quem contou a versão mais correta ou mais perto da realidade, e perdem tempo, muito tempo, em vez de continuarem a lembrar estórias

e nós não

nós, as crianças, nessa missão de lembrar, contar e aumentar, somos mesmo melhores, ninguém nos aguenta, porque admitimos mesmo que todo mundo se lembre da maneira que ele lembra, fazemos combinações, ouvimos a versão nova já a combinar com a versão que conhecíamos sem essa coisa de ter que se decidir quem é que lembra melhor, quem é que lembra exatamente como aconteceu, [...], ficamos a rir de termos coisas bem boas para lembrar, ainda melhores do aquelas que aconteceram. (ONDJAKI, 2020, p. 171)

Não firmando um pacto com a verdade ou o vivido, a escrita autoficcional permite ao autor (re)construir arbitrariamente suas lembranças. Nesta montagem arbitrária do passado angolano, sobretudo luandense, a invisibilização ou atenuação da violência atmosférica dos anos de guerra civil sempre chamou a atenção da crítica e dos estudos acadêmicos desenvolvidos acerca de sua obra. Entretanto, passados vinte anos desde a primeira publicação autoficcional, podemos dizer que, gradativamente, essas lembranças omitidas em narrativas anteriores começam a figurar ou a serem justificadas em publicações mais recentes. Traçando um resumo paralelo entre as obras, com foco nos períodos que antecedem e sucedem brevemente as eleições de 1992, podemos destacar os seguintes trechos, em ordem crescente de publicação:

Na mesa estava muito silêncio, mas lá fora havia gritaria, até houve tiros de comemoração. Quando ligámos o rádio é que percebi: afinal estavam a dizer que a guerra tinha acabado, que o camarada presidente ia encontrar com o Savimbi, que já não íamos ter o monopartidarismo e até estavam a falar de eleições. Eu ainda quis perguntar “mas como é que vão fazer eleições, se em Angola só há um partido e um presidente...”, mas mandaram-me calar para ouvir o resto das notícias. (ONDJAKI, 2006, p. 136)

O noticiário começou com discurso do camarada presidente por causa de um congresso do Partido. Depois vieram as notícias da

guerra, depois makas das fábricas que andavam a não funcionar. (ONDJAKI, 2012, p. 79)

Ninguém não nos diz nada: ninguém falava dessas coisas à frente das crianças. (ONDJAKI, 2014, p. 139)

eu queria acreditar que não era ainda a guerra, eu queria ainda que ele me dissesse que eu podia comer em paz, que ele estava a brincar, que os meus pais iam telefonar a dizer que estava tudo bem, que ia saber também o que estavam naquele momento a almoçar as duas manas

eu queria ainda que ele fosse beber o café dele na varanda do segundo andar da casa dele a ouvir o rádio *am* a dizer que a guerra ainda não tinha chegado a Luanda.

- mas isto não é chuva, é o rebentar da guerra

foram as palavras dele

ou então é minha maneira de lembrar. (ONDJAKI, 2020, p. 212)

Sua escrita autoficcional traz sua maneira de lembrar, uma memória infantil, sensível, lacunar e seletiva. Ao optar pela voz da criança como enunciadora, a perspectiva adotada reproduz a dimensão cognitiva infantil em sua limitação na compreensão dos fatos e no julgamento dos atores factuais envolvidos na trama. Porém, ao situar-se dentro e fora do texto, no presente e no passado – autor, narrador e personagem –, Ondjaki promove um encontro entre os sentimentos vividos no momento da experiência e os sentidos gerados pelo distanciamento temporal. Voltando a citar o conto “Mussulo”, presente na obra *Sonhos azuis pelas esquinas*, podemos verificar que, na narrativa ambientada na noite de 31 de dezembro, a mãe do protagonista é levada para Luanda por quatro homens armados, a atmosfera de apreensão reina na casa e nos semblantes dos adultos, pai e vizinhos da família. A visão retratada pelo pequeno narrador é de incompreensão:

Quando a mãe acabou de fritar os bifés, quando se ia se sentar à mesa com todo o mundo, vieram buscá-la. A mãe sentiu o cheiro dos bifés mas não provou nenhum bife. A mãe poderia ter levado um bife para comer no caminho. Enquanto atravessa o mar escuro no bote de borracha.

Ninguém sabe a que horas a mãe vai voltar. [...] As crianças querem que a mãe volte, agora, enquanto os bifés ainda estão quentes. As crianças sentem medo, mesmo sem ter entendido onde a mãe foi àquela hora. À hora do jantar. O jantar do dia 31 de dezembro. A mãe nunca fez isso. [...] A mãe não avisou que ia sair acompanhada de quatro homens armados num bote de borracha e deixar a frigideira sobre o fogão. (ONDJAKI, 2014, p. 136-137)

Ao final da narrativa, há uma nota, paratexto do autor, explicativo da cena recriada ficcionalmente:

Nota: segundo o meu pai, “*os do bote foram avisar que a mãe tinha de comparecer na sede do partido ao fim da tarde de 31. Fomos os dois no nosso barco. A mãe foi interrogada e saiu de lá já era noite. Voltamos os dois no nosso barco ao mussulo.*” Mas tudo o eu posso dizer é que este conto resulta de minhas memórias emocionais. Assim vos agradeço, pai e mãe, pelo facto de me permitirem inserir este conto no livro. (Esta é a versão que me contou a criança que viveu aquela noite.) (ONDJAKI, 2014, p. 140)

A recuperação dos eventos históricos é filtrada na autoficção de Ondjaki, não só pelo labor estético da linguagem literária, mas também pelos afetos que envolvem a lembrança dos dias. Ao asseverar serem suas memórias “emocionais” e ao confrontá-las com a memória de seu pai, Ondjaki reafirma serem uma memória do sentido e, portanto, pessoal, mas também, coletiva, partilhada, aquela que se observa em sua obra. O que nos faz interpretar sua escrita como uma obra dupla, laminada, capaz de evocar uma memória íntima, privada, e simultaneamente inseri-la em um contexto mais amplo de memória coletiva nacional. A adaptação da história angolana feita pelo autor deve ser lida em lateralidade aos arquivos factuais, proporcionando, assim, um estranhamento e uma posterior reflexão acerca de suas escolhas narrativas, as quais não devem ser lidas como um cerceamento voluntário motivado por laços familiares ou ideológicos, mas como um processo necessário de moroso deslembrar e de apaziguamento dos traumas do passado. O jovem narrador que, em obras anteriores, parece não compreender ou não se abalar com os temores da guerra, em *O livro do deslembramento*, enuncia o que ainda não havia sido dito em sua rememoração,

depois de todas aquelas noites, todos aqueles barulhos, sem eu nunca lhe ter dito com os olhos ou com a voz dos medos que eu também tive naqueles dias, sem nunca ninguém me ter apanhado na cozinha, ou na varanda ou na casa de banho a chorar sozinho, como chorei, também preocupado com os outros todos meus de Luanda. (ONDJAKI, 2020, p. 223)

nos meses a seguir, a nossa vida foi contar: cada um contava, todos contavam, juntávamos versões para saber da cidade, e dos mortos, e das tristezas, e afinal em guerra as pessoas também ficavam diferentes, como disse a camarada professora de português quando começaram as aulas

– as pessoas ficam cruéis durante a guerra. (ONDJAKI, 2020, p. 228)

Ao final do romance, o pequeno narrador rememora a recusa dos colegas de classe a realizarem a tarefa pedida pela professora: uma redação sobre os dias de guerra; exercício o qual eles não aceitam e tentam explicar seus motivos. A cena narrada pode ser lida como uma justificativa para a ausência de uma problematização da guerra civil nos livros anteriores, muito já havia sido dito e era preciso um tempo, um intervalo entre o passado recuperado e a compreensão do presente, intervalo simbolizado na obra literária por um espaço em branco, de cerca de três linhas, um hiato entre a recusa e a recuperação da memória desejada:

– não aceitam...?

a camarada professora perguntou devargamente...

– não é não aceitar, camarada professora – um colega falou – é não querermos ainda falar disso.

agora lembrei melhor

– tudo na guerra é desigual

foi esta a frase do tio Joaquim, na varanda, nesse ano, numa sexta-feira que foi até terça, de manhãzinha

em Luanda. (ONDJAKI, 2020, p. 228)

Construção narrativa que demonstra ter sido necessário um distanciamento dos fatos vividos pela criança para que o autor adulto pudesse deslembrar o trauma da guerra e pudesse compreender melhor seus efeitos. Ao concluirmos nossa análise da escrita autoficcional de Ondjaki, aqui brevemente apresentada, podemos dizer que ao trazer uma transposição dos eventos históricos para o texto literário, o autor – assim como os demais estudados neste projeto, Pepetela e Agualusa – opera uma modulação na história factual narrada. Entretanto, a tonalidade escolhida pelo mais jovem dos três escritores é a mais consonante, a mais harmônica, talvez pelo eco das gerações anteriores, talvez pela ausência de contraste nos sons produzidos. Assim como na teoria musical podemos ter um mesmo tom em várias tonalidades, em nossa investigação, entendemos que podemos ter a mesma história factual adaptada em diferentes versões literárias, produtos de um mesmo processo de apropriação e transformação ficcional do vivido. A história de Angola (re)criada por Ondjaki reverbera sons azuis, “palavras gritadas no fundo do mar, as crianças é que sabem” (ONDJAKI, 2009, p. 05).

Referências

- BAUMAN, Z. *Retrotopia*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.
- MARQUES, C. H. Júlio de Almeida e Ondjaki: entre pai e filho, não foi esta a Angola combinada. (Entrevista). *Observador*, 26 mar. 2017. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/julio-de-almeida-e-ondjaki-entre-pai-e-filho-nao-foi-esta-a-angola-combinada/>. Acesso em: 04 nov. 2021.
- MELLO, F. C.; CARLOTTI, T. Da memória da infância à construção de um romance que contorna a História de Angola. (Entrevista) *2Carta maior*, 4 ago. 2006). Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Da-memoria-da-infancia-a-construcao-de-um-romance-que-contorna-a-Historia-de-Angola/12/11300>. Acesso em: 02 de nov. de 2021.

- NORONHA, J. M. G. (Org.) *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- ONDJAKI. *Bom Dia Camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- ONDJAKI. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- ONDJAKI. As raízes do arco-íris (Ou: O Camaleão que gostava de frequentar desertos. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (org.). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.
- ONDJAKI. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- ONDJAKI. *A bicicleta que tinha bigodes*. Lisboa: Caminho, 2011.
- ONDJAKI. *Uma escuridão bonita*. Lisboa: Caminho, 2013.
- ONDJAKI. *Sonhos azuis pelas esquinas*. Lisboa: Caminho, 2014.
- ONDJAKI; TAVARES, P; MARMELO, M. J; ASSUNÇÃO, P. *Verbetes para um dicionário afetivo*. Lisboa: Caminho, 2015.
- ONDJAKI. *O livro do desmembramento*. Lisboa: Caminho, 2020.
- PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.
- SECCO, C. L. T. R. *Afeto & Poesia: ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.
- TAVARES, A. P. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010

A memória como ferramenta analítica em *A Máquina de Joseph Walser* e *a máquina de fazer espanhóis*

Amanda de Britto Murtinho (FFLCH-USP)¹

Introdução

A memória está intimamente relacionada a qualquer produção artística, seja em âmbito literário, histórico ou técnico. É na memória que o autor recorre quando pensa nas primeiras palavras que irão compor o seu texto. Muito além de servir como ponte ao conhecimento solidificado na mente, contudo, a memória atua como ferramenta para o texto e na composição da produção, em si, servindo como condutora aos signos e referenciais que permitem, com auxílio da imaginação, construir (ou reconstruir) identidades. E é desse modo que a literatura, como espaço mnemônico, favorece a construção e a retomada identitária de um povo ou nação (WALTER, 2010).

Com o intuito de evidenciar essa ligação entre memória, produção ficcional e sua relação com a construção identitária, este artigo recorre a trechos de romances de dois autores portugueses do início do século 21: *A Máquina de Joseph Walser*, de Gonçalo M. Tavares (2010), e *a máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe (2016). Tal escolha se deu pelo fato de que tais autores vêm alcançando destaque por meio de premiações literárias e um número crescente de obras traduzidas para outras línguas, sendo alvos cada vez mais frequente de análises críticas e estudos acadêmicos que apontam a facilidade com que tais autores representam contextos reais por meio das imagens ficcionais que constroem.

Pretendeu-se expor, assim, exemplos de como a memória transparece na composição dessas duas obras, avaliando como esse recurso dialoga com eventos históricos e com a possibilidade de formular

1. Mestra em Educação (CEETEPS, 2017), segundo mestrado em Literatura pela FFLCH-USP (em andamento), pós-graduada em Jogos Digitais (2016) com extensão em Ciência de Dados (2019), formada em Sistemas para Internet (2013) e bacharelada em Ciências da Computação (em andamento), A. Britto leciona em diferentes cursos de Tecnologia da Informação nas faculdades Impacta, FMU e FAM, além de coordenar os cursos de TI do Centro Universitário FAM Online (2021).

posicionamento crítico e a construção de novos sentidos. Tal análise comportou comparação entre os textos escolhidos e suas construções de enredo que, no cenário proposto por Mãe, envolvem o período da ditadura salazarista em Portugal, minorias sociais e a memória do protagonista, conduzindo o leitor por meio de uma crise de identidade, da idade avançada e do medo da morte, enquanto Tavares dá ao leitor a liberdade de associar a guerra e o regime autoritário de sua ficção aos diferentes momentos em que atrocidades acometeram o solo europeu – aliando-se a isso discussões sobre a relação entre os homens e as máquinas, que abrem espaço para a associação com as revoluções industriais e seus efeitos em diferentes aspectos da sociedade.

A partir desta breve análise, foi possível depreender que ambos os romances operam com auxílio da memória de eventos reais (seja por referências diretas ou indiretas) para contextualizar os conflitos interiores dos protagonistas em contraste com o mundo exterior, tecendo críticas que tocam problemas éticos e morais na medida em que transitam pelos terrenos da loucura e da memória individual para refletir sobre a memória coletiva e suas projeções em torno do futuro da humanidade.

A expressão de Gonçalo M. Tavares e de Valter Hugo Mãe

Gonçalo começou a escrever cedo, aos 12 anos, mas só publicou depois dos 30 – o que poderia justificar a maturidade alcançada pelos livros d'*O Reino*, suas primeiras obras. Esse fato não foi, contudo, resultado de um planejamento – fora, segundo ele, mais devido à necessidade de afirmar seu maior apreço pelo desenvolvimento da leitura e pela continuidade da produção escrita do que pela publicação, em si. Apesar disso, o autor alcançou vasta bibliografia (com mais de 40 livros publicados, como citado anteriormente) e, embora seja notável que haja títulos similares e passíveis de agrupamento (como os vários livros dedicados a personagens, a exemplo d'*O Senhor Walser*), Gonçalo não enxerga uma unidade no que escreve, dizendo que “há até mesmo livros que seriam inimigos, como animais que brigam entre si” (TV BRASIL, 2018). Desse modo, e embora o autor afirme não ser apegado a uma temática específica, suas produções são frequentemente relacionadas ao animalesco e às diferentes facetas do comportamento humano – como a ansiedade e o medo.

Igualmente plural, seu conterrâneo Valter Hugo Mãe é artista plástico, cantor e apresentador, tendo passado a infância com sua família em Paços de Ferreira, Portugal. Apesar de formado em Direito, as atividades de Mãe no mercado editorial são vastas, reunindo feitos como editor e cofundador da Quasi Edições – pela qual publicou obras de autores como Caetano Veloso, Adriana Calcanhotto, Ferreira Gullar e Manoel de Barros, dentre outros – e fundador da editora Objecto Cardíaco, sendo pós-graduado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, com mais de 40 publicações em diferentes gêneros literários (MÃE, 2004-2020; PÚBLICO, 2006; THOMÉ; MASTALIR, 2016).

Tanto Mãe quanto Tavares parecem contrários ao formalismo, sendo que Gonçalo evita a distinção de gêneros e a pré-formatação dos textos, afirmando que a literatura parece ser “muito conservadora” em relação a outras expressões artísticas; Valter Hugo Mãe demonstra essa mesma “rebeldia” em relação à limitação da forma, explorando em sua tetralogia das minúsculas, da qual faz parte a obra a máquina de fazer espanhóis, a liberdade de ignorar letrar capitais e novas convenções gramaticais. Essa resistência se dá, para Gonçalo, por acreditar que tais definições limitem a criatividade e a fluidez do processo da escrita (SEMPRE UM PAPO, 2018).

As duas obras que foram analisadas por este trabalho são partes de composições maiores. A de Gonçalo M. Tavares foi retirada da coletânea *O Reino* (também conhecida como *Os Livros Pretos*), formada pelos títulos: *Um Homem: Klaus Klump*; *A Máquina de Joseph Walsler*; *Jerusalém*; e *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Já a de Valter Hugo Mãe é referente à “tetralogia das minúsculas”, que é composta por: *o nosso reino*; *o remorso de baltazar serapião*; *o apocalipse dos trabalhadores*; e *a máquina de fazer espanhóis*.

Tais obras apoiam-se em narrativas que resvalam o ensaísmo, adentrando domínios de grande interesse para debates literários que envolvam aspectos como a desumanização, a distopia, o sublime, a moralidade e a construção de um texto literário capaz de produzir inquietações e reflexões críticas a partir da observação do mundo contemporâneo. Ambas as coletâneas contam, ainda, com uma obra que angariou o Prêmio Literário José Saramago (a citar: *Jerusalém e o remorso de baltazar serapião*).

O perigo do esquecimento apontado em *A Máquina de Joseph Walser*

A máquina com que Gonçalo M. Tavares nos instiga em seus *Livros Pretos* não é o computador – tampouco é uma máquina de tecnologia avançada ou futurística. Essa máquina tavariana se apresenta, no contorno das tramas d'*O Reino*, muito mais próxima de um símbolo alquímico do que de um sistema concreto de engrenagens; alquímico porque o é tão abstrato quanto a real possibilidade de se converter metais em ouro – em que as coisas metálicas representam o esforço da humanidade por alcançar a “transcendência dourada”; ou seja, é uma referência à técnica e aos limites da inventividade humana, e mesmo um exercício para compreender o momento em que a exacerbação lógica ultrapassa a humanidade, convergindo para o desumano.

Pela análise de Eiras (2020), esse fascínio pelas máquinas, em todo o universo de *O Reino*, do qual *A Máquina de Joseph Walser* faz parte, está mais relacionado a um poder promovido pela força mecânica que pela informação, sendo essa uma força com capacidade para definir o bem e o mal, alterando o estado das coisas:

A técnica e a forma de cada coisa não são elementos com quem possas fazer tranquilamente amizade. Uma lâmina tem a maldade que a sua velocidade tem. É tudo uma questão de velocidade, de acelerações. A lâmina boa, se entrar rapidamente, fará estragos no corpo. (EIRAS, 2020, p. 134)

Essa fala de Eiras deixa claro que a técnica perfaz, em si mesma, uma constituição neutra, podendo ser empregada contra ou a favor de um propósito, figurando como uma das possíveis intenções de discussão por trás do que Gonçalo representa como interação entre as máquinas e os personagens de seus *Livros Pretos*.

No enredo que perpassa as obras da tetralogia, Gonçalo deixa transparecer essa preocupação óbvia com o domínio da técnica e seu desdobramento – mas isso não por conta da técnica como instrumento, em si (pois seus benefícios são inegáveis), e sim pela alienação daqueles que a reproduzem. Afinal, “o mal surge a qualquer momento, em qualquer lugar, em qualquer pessoa”, como afirma em entrevista ao Estadão (GONÇALVES FILHO, 2006).

Gonçalo aponta que esse desejo inconsciente pelo mal e pela

violência é latente, cabendo aos indivíduos domá-lo. Na mesma linha de pensamento – e desde a conferência proferida por Edmund Husserl em 1935 (sobre a crise dos fundamentos e métodos das ciências) –, existe uma preocupação crescente acerca de como se beneficiar da evolução da técnica e, ao mesmo tempo, preservar a natureza e as relações humanas, desembocando nos preceitos das práticas sustentáveis:

[...] pode-se recorrer a uma contratécnica, que seria uma Técnica (ou um conjunto de Técnicas) capaz de contrabalançar ou de corrigir os efeitos devastadores da Técnica: seus meios seriam suficientemente potentes para diminuir (senão equilibrar) os efeitos da devastação. (ABBAGNANO, 2007, p. 940)

Essa devastação estaria relacionada tanto ao nosso ambiente quanto a aspectos morais, políticos e humanos, que “costumam ser considerados como constituintes do fenômeno da alienação” (ABBAGNANO, 2007, p. 940). Apesar disso a técnica é, desde sua origem até seu aprimoramento, instrumento indispensável à sobrevivência humana, e uma palavra-chave que atua como elo entre alguns símbolos importantes da modernidade e seus desdobramentos (como as máquinas, a organização, a razão, a utopia, o cenário urbano e, quando em excesso, a alienação e a busca por uma antítese – nesse caso, a sustentabilidade).

Em sua relação com a promessa do pós-moderno, a técnica assume uma face nebulosa e mortificante, tornando-se mesmo a temática favorita dos “profetas da decadência” – os quais tecem, ainda antes da Segunda Guerra, um diagnóstico soturno, mas incrivelmente acurado, sobre a sociedade dominada pela técnica: “um mundo onde a quantidade tomou o lugar da qualidade e onde o culto dos valores do espírito foi substituído pelo culto dos valores instrumentais” (ABBAGNANO, 2007, p. 940).

Se o postulado soa familiar é porque o maquinismo foi alvo de discussão ainda mais ferrenha no período pós-guerra, atrelando a busca pela razão à raiz que alimentou excessivamente o caule daninho – e que melhor estaria se podado à moda antiga, ou seja, por meio das atividades manuais. É então que Husserl (2012) vem em resgate da “Razão Autêntica”, pura, que estaria sendo contaminada pela força do utilitarismo – argumento que será bastante retomado pelos que criticam a tecnocracia.

Em *A Máquina de Joseph Walser*, essa máquina se apresenta tanto de forma abstrata quanto material, representada, de forma concreta, por um conglomerado industrial que é retroalimentado pelos eventos de guerra e, metaforicamente, pelas atitudes mecânicas e programáticas do protagonista. Essa relação entre os personagens e as máquinas compõe um elemento fundamental na obra de Tavares, pois denuncia a complacência do indivíduo diante da falta de envolvimento com seu ambiente – o que pode ser observado em sociedades dominadas pelo totalitarismo, cuja estrutura, de acordo com Arendt (2012), é favorecida pelo isolamento e pelo enfraquecimento das relações sociais, atitudes normalmente promovidas por aqueles que se declaram neutros ou politicamente indiferentes (como Walser).

É desse modo que Gonçalo adere por temas que retratam a alienação e a violência física e psicológica, associando-se a isso o desconforto que é evocado diante da conduta indiferente que alguns personagens apresentam, mesmo quando alocados em situações absurdas e cenários aterrorizantes. Joseph Walser, por exemplo, trabalha em uma fábrica estéril e passa o tempo em um quartinho com sua coleção de peças metálicas, transitando por ruas e praças inóspitas para chegar de um lugar a outro:

Ninguém toca num cavalo morto que está na rua há mais de uma semana. As moscas tocam no cavalo morto, mas nem os homens nem as mulheres nem as crianças tocam no cavalo morto. Está no meio da rua, já não passam carros, já não passam casais simpáticos de sombrinha na mão. (TAVARES, 2007, p. 26)

A memória de eventos como o holocausto e outros cenários de guerra é frequentemente solicitada pelo ambiente cinzento em contraste com o avanço tecnológico. Por meio dessa estratégia, Gonçalo parece querer “captar o conceito de saúde de uma forma mais vasta: a saúde mental da humanidade, do conjunto dos homens, a saúde mental da cidade enquanto agrupamento organizado e eficaz na restrição da violência” (TAVARES, 2006, p. 52), seguindo a tendência de trabalhar temas universais por viés filosófico, visando desestabilizar as certezas do leitor. Tanto é que afirma ter, como jornalista e escritor, a responsabilidade de fazer com que as pessoas não se esqueçam de algumas tragédias (como a do Holocausto, à qual faz referência nos seus *Livros Pretos*). E isso o autor não só faz como alcança

em diferentes camadas de profundidade, justificando a forte impressão que causou com o terceiro livro da tetralogia, *Jerusalém*.

É por meio de tal desejo que o autor conduz, com uma crueza necessária à formulação de um senso crítico, os ambientes dos livros que compõem a série d'*O Reino*, apresentando-os muitas vezes como claustrofóbicos, sujos e medonhos, e expondo os personagens, como o próprio Joseph Walser, a uma condição de vida decadente e desumanizada, criando uma identidade que servirá como reforço mnemônico da desgraça à que as nações estarão sujeitas se relegarem os erros do passado ao esquecimento.

A lembrança como trauma em a máquina de fazer espanhóis

É um dia nebuloso. Na sala de espera de um hospital, António Jorge da Silva exaspera-se diante da ausência de notícias de sua esposa, Laura, que passa em atendimento médico. A ansiedade aumenta à medida que um funcionário eloquente, sua única companhia naquele ambiente, exprime opiniões sobre pátria, política e cotidiano, sem poder trazer as únicas informações que Silva desejaria receber naquele momento (sobre o estado de saúde de sua mulher) – “que posso eu fazer, a mim não me dão satisfações, sou só um auxiliar [...]”. Enquanto isso, o clima é turvado pela chegada de uma forte tempestade, até que o médico vem para finalmente explicar que está tudo bem mas que, por motivo de aguardar alguns exames e de estar sedada, Laura passará a noite no local.

Silva questiona, nesse momento, se poderá passar a noite ao lado de sua esposa, mas o médico nega seu pedido, ao que o funcionário, sem nunca parar de falar, convida-o a aguardar até o momento da alta naquela sala de espera, como que para lhe fazer companhia. A chuva é torrencial, aumentando o desconforto do protagonista que, além de aturar o falatório sem fim do auxiliar, precisa lidar com o receio de ter seu carro prejudicado por uma enxurrada – e com o estado de saúde de Laura, que ainda o preocupa. Esse é o cenário inicial que Mãe prepara para uma discussão profunda sobre solidão, espera da morte, crise de identidade e memória, temas que perseguirão o protagonista ao longo da trama.

“um dia seremos cidadãos de um mesmo mundo, iguais, todos iguais e felizes nem que seja por obrigação [...]” (MÃE, 2016, p. 28)

– este pensamento, inserido logo ao início da trama, dá indícios do senso crítico e filosófico com que Mãe nos presenteará ao longo da narrativa. Essa intenção de “ensinar a sentir e a viver”, em contraste com a superação da morte, parecem perseguir um desejo de prover, de criar e de gerar novas ideias e vidas.

Por meio dessa narrativa poético-filosófica e autobiográfica do protagonista (o “senhor Silva”), Mãe nos atira cacos da história de Portugal no Século XX, período de ditadura salazarista em que o país se viu imbuído em miséria, forte influência da igreja católica e um povo iludido pelo futebol. É nesse cenário de fundo que Mãe se apoia para falar das muitas dores e sofrimentos abafados pelo furor da fé, do patriotismo e do sentimento de pertencimento reforçado pela torcida futebolística. Em certos momentos, a narrativa isolada poderia até mesmo confundir o leitor com a sensação de estar diante da trajetória de um brasileiro que passa por provações (e privações) no sertão nordestino:

[...] João esteves era um moço de vinte anos cuja vida corria difícil. Os seus pais passavam misérias no norte do país enquanto ele suportava um tio prepotente que conseguira abrir espaço na capital [...]. A mãe de João esteves, irmã do gordo homem, já perguntara umas quantas vezes pela possibilidade de seguir ela também para a capital, lavar chãos e roupa, que não se furtaria a nada para fugir à chuva e ao frio pobre do norte. (MÃE, 2016, p. 81)

Exceto pelos detalhes contrastantes que vão se revelando ao longo da leitura (como “chuva” e “frio”), o desejo de tentar a sorte na capital para fugir à miséria de uma região erma, ao norte do país, muito se assemelha ao movimento dos retirantes nordestinos no Brasil, retratados na literatura de Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa, por exemplo. Percebe-se, aqui, como os pontos referenciais inseridos na narrativa vão se conectando para conceber uma identidade sólida, que será transportada para a realidade e experiências próximas ao leitor.

A memória como ferramenta analítica nas obras comparadas

Um terror iminente perscruta o ambiente vivenciado ao início da trama pelos protagonistas Silva, de *a máquina de fazer espanhóis*, e por Walser, de *A Máquina de Joseph Walser*. Silva pressente o medo

encarnado por uma tempestade que parece querer invadir a sala de espera do hospital, onde aguarda ansiosamente pela melhora do quadro de sua esposa Laura, enquanto Walser parece indiferente à grave observação proferida por seu chefe, Klober, que alerta para a aproximação de “um mês imundo, como dizem as notícias” (TAVARES, 2010, p. 14). Essa enunciação de Klober, que é proferida pelo narrador desde o início do capítulo, diz respeito a um evento exterior que poderá perturbar a ordem até então estabelecida – uma guerra que, assim como a enxurrada d’água que assola o exterior do hospital, traz previsão da morte “aqui diante de nós”, onde “a coisa teve tal intensidade que só não morri laminado em dois porque pressenti o ataque” (MÃE, 2016, p. 30), como conta o funcionário do hospital ao protagonista Silva, pretendendo “assustá-lo um bocadinho” – ou, como diria Walser, promovendo um “medo insultuoso na extremidade dos dedos”.

Medo e imundície são continuamente associados em Walser, onde o narrador insinua que o próximo mês será tocado “como tocas com a mão direita no rio sujo” (TAVARES, 2010, p. 10), enquanto Silva teme pelo efeito devastador que a chuva, limpa em sua essência, poderá causar (princiando por levar seu carro embora e, quem sabe, invadir o recinto e tirar-lhe a vida). Esse “medo de morte” promovido por eventos externos remete a características presentes em ambientes distópicos, os quais também são, por muitas vezes, desumanos. Em concordância, o narrador de Walser diz que “A técnica de influenciar os homens assustando-os com o que ainda não existe é antiga” (TAVARES, 2010, p. 11).

Em paralelo, a presença das máquinas vai paulatinamente se impondo nos dois enredos, o que se dá tanto por evocação metafórica (ao relatar atividades monótonas do cotidiano) quanto pelo contato com máquinas concretas, em si: “Veja esta fábrica: estamos perante o espanto sobrenatural. Tudo é tão estupidamente previsível nestas máquinas que se torna surpreendente” (TAVARES, 2010, p. 17); “se quiser, está ali uma máquina nova que tira cafés e não são nada mal tirados” (MÃE, 2016, p.31).

Cristiano, o funcionário do hospital com quem Silva conversa, comenta o fato de que os médicos tratam os pacientes de forma maquinal, ou seja, do mesmo modo como se trata as plantas, num cuidado “rigorosamente igual” (no sentido de generalizar os pacientes, diminuindo suas identidades). Apesar da aparente crítica que faz,

contudo, o funcionário também caiu, ele mesmo, na armadilha do cotidiano repetitivo que condena:

estou mais farto destas tarefas. Sou o rabo desta máquina. O cu da máquina, entende, a porcaria que ninguém quer fazer, esta porcaria, vem toda aqui parar à minha mesa. E, enquanto olho por quem entra ou deve entrar, despacho a vida como se tivesse vontade de despachar à pressa.” (MÃE, 2016, p. 29).

Essa monotonia que aproxima os homens da mecanização não parece surtir o mesmo efeito incômodo em Walser, de modo que “[s]er feliz já não depende de coisas que vulgarmente associamos à palavra Espírito. Depende de matérias concretas” (TAVARES, 2010, p. 16), no que a felicidade humana é equiparada a um mecanismo. Atividades estafantes e repetitivas já foram bastante exploradas como tema em discussões sobre a industrialização e seus efeitos na sociedade (como no filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, 1936).

Importante notar que a técnica, assim como as diferentes expressões artísticas, tem uma relação íntima com a memória, sendo que os subprodutos dessas representações evidenciam aquilo que a “história esqueceu” (FUENTES, 2005). E é com tal premissa que *A Máquina de Joseph Walser* gera aproximação com o passado – por meio de um cenário que remete ao solo europeu no período das Grandes Guerras; ao mesmo tempo, o olhar está voltado à promessa de um futuro próspero graças ao uso das máquinas. A memória é evocada para reconstruir os eventos do holocausto e suas atrocidades, evento esse necessário à identificação com os fatores históricos que inserem as personagens em um tempo e espaço marcados pela crueldade e pelo totalitarismo.

Já em *a máquina de fazer espanhóis*, a memória é constantemente solicitada aos moradores do asilo, que vivem da nostalgia e do compartilhamento de experiências. Mãe vai então contestar, por diversas vezes, o que constitui a identidade das personagens, demonstrando como a proximidade da morte, ao mesmo tempo em que vai apagando a memória, funciona como retomada de eventos que, ao serem evocados, remodelam a construção identitária pela maturidade adquirida, processo acompanhado por sentimentos que vão desde o orgulho até a vergonha e a conscientização – passo derradeiro ante a falha do organismo sem o qual, ironicamente, a identidade cede ao apagamento.

Desse modo, ambas as obras alcançam a crítica de que, ao sucumbir ao esquecimento, estamos fadados a repetir os mesmos erros. Em um momento marcado pela diluição da identidade em um mar de superficialidade e desinteresse, chamar a atenção para o lado negro da história humana é uma forma de recorrer à memória não somente como ferramenta de análise, mas como recurso à conscientização.

Há que se considerar, sobre a crítica à indiferença, alguns debates em torno de um problema específico e não tão distante do comportamento de alguns personagens esboçados nas obras analisadas, agravado pelas postagens indiscriminadas que ganharam voz com as redes sociais – e que envolve a emissão de notícias falsas e opiniões sem embasamento. De acordo com o filósofo Harry Frankfurt (2005), a produção de falácias (que, no ensaio original em inglês, o autor convencionou denominar *bullshit*) é estimulada pela pressão constante que as mídias digitais promovem para que as pessoas se envolvam em todos os assuntos – mesmo quando o seu conhecimento for insuficiente ou irrelevante diante de determinado tópico, conduzindo à falsa convicção de estar exercendo um direito democrático.

Esse aumento progressivo de publicações falaciosas pode gerar um ciclo pernicioso. Isso porque, conforme alegado por MacKenzie e Bhatt (2018), essa exposição constante a conteúdos de qualidade dúbia promove a falsa sensação de que, se tudo é mentira, não há por que se dar ao trabalho de analisar e buscar soluções reais para problemas complexos, conduzindo a uma postura de indiferença.

Ao trazer essa questão à luz do cenário de guerra e de uma autoridade opressora, Gonçalo e Mãe promovem uma denúncia ao totalitarismo e seus mecanismos, alertando o leitor, quase que didaticamente, sobre a importância de sua dinâmica e envolvimento com a comunidade, evitando o comportamento robótico da massa que, nessas condições, pode levar à repetição de eventos históricos bem conhecidos – os quais, como bem lembra Arendt (2012), carregam as insígnias de Stálin, Hitler e demais líderes totalitários.

Considerações finais

A literatura funciona como uma das janelas que propiciam o contato com o exterior, com o questionamento. Na contemporaneidade, diante do neoliberalismo, a apropriação e a ressignificação recorrem

à memória como recurso, e mesmo como matéria-prima de reuso, de retomada, reciclagem e reaproveitamento.

Nesse sentido, série dos *Livros Pretos* (ou *O Reino*, de Gonçalo M Tavares) embarca o leitor em um enredo jansenista, que traz a guerra como pano de fundo para indagações sociais, culturais, políticas e ideológicas. Diante da presença da máquina, do trabalho industrial e da aplicação da ciência como técnica calculista e indiferente, fica evidente a crítica à violência, ao totalitarismo e à postura de abnegação frente a gravidade dos acontecimentos.

Do mesmo modo, *a máquina de fazer espanhóis* utiliza Silva, o protagonista, como exemplo de indiferença política ao relembrar sua postura de abstenção durante a ditadura salazarista em Portugal, reconstituindo sua identidade por meio da reflexão crítica e do contraste com o seu presente (mais experiente) e seu passado (imaturado). Fica evidente, ao longo da narrativa, como essa memória evoca dor, remorso e sofrimento, sendo, contudo, um processo necessário ao crescimento e à humanização.

Referências

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 1014 p.
- ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- EIRAS, P. Quatro notas sobre a técnica n'O Reino de Gonçalo M. Tavares. In: PINTO, Madalena Vaz. *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020. Edição eletrônica Kindle. p. 132-143.
- FRANKFURT, H. *On bullshit*. Oxford: Princeton University Press, 2005. 80 p.
- FUENTES, C. *A la louange du roman*. *Le Monde Diplomatique*, v. 52, n. 621, dez. 2005, p. 28-29. Disponível em: <https://www.monde-diplomatique.fr/2005/12/FUENTES/13007>. Acesso em: 17 ago. 2021.
- GONÇALVES FILHO, A. Jerusalém e a presença do mal: romance do português Gonçalo M. Tavares usa cidade santa como metáfora para falar do Holocausto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 set. 2006. Cultura, p. D11. Disponível em: <https://acervo.estadao>.

- com.br/pagina/#!/20060917-41242-nac-182-cd2-d11-not. Acesso em: 20 ago. 2021.
- HUSSERL, E. *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica*. Tradução de Diogo Falcão Ferrer 1.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. 124 p.
- MACKENZIE, A.; BHATT, I. Lies, bullshit and fake news: some epistemological concerns. *Revista Science and Education*, n.2, p. 9-13, 29 dez. 2018. Disponível em: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s42438-018-0025-4.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- MÃE, V. H. *Autobiografia: Valter Hugo Mãe*. Disponível em: <https://www.valterhugomae.com/>. Acesso em: 27 jun. 2021.
- MÃE, V. H. *a máquina de fazer espanhóis*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. 264 p.
- MARTINS, Celina. Memória, paródia e inquietude: Desmundo, de Ana de Miranda, e Uma Viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares. *Revista Cerrados*, v. 21, n. 34, 2012, p. 321-336. Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25839>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- PÚBLICO. Objecto Cardíaco, nova editora para textos “menos óbvios”. *Público - Comunicação Social*, Maia, 22 fev. 2006. Ípsilon, Tópicos, Cultura-Ípsilon. Disponível em: <https://www.publico.pt/2006/02/22/jornal/objecto-cardiaco-nova-editora-para-textos-menos-obvios-64805>. Acesso em: 27 jun. 2021.
- SEMPRE UM PAPO. *Gonçalo Tavares no Sesc 24 de maio*. São Paulo: Sempre um Papo, 2 jul. 2018. 1 vídeo (68 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-JPAGZVh8Lw&ab_channel=SempreUmPapo. Acesso em: 16 fev. 2021.
- TAVARES, G. M. *Jerusalém*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006. 228 p.
- TAVARES, G. M. *Um homem: Klaus Klump*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007. 120 p.
- TAVARES, G. M. *A máquina de Joseph Walser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 163 p.
- TEMPOS *Modernos*. Direção de Charles Chaplin. Estados Unidos: United Artists, 1936. 1 DVD (86 min.).
- THOMÉ, L; MASTALIR, M. (org.). *Valter Hugo Mãe*. Fronteiras do Pensamento, São Paulo, A Grande Virada, temporada 2016. Disponível em: <https://www.frenteiras.com/ativemanager/uploads/>

arquivos/produtos_culturais/3c3f43614e7bb006195770boocc18cdca.PDF. Acesso em: 27 jun. 2021.

TV BRASIL. *Trilha de Letras*: Especial Gonçalo M. Tavares. Brasil: TV Brasil, 26 dez. 2018. 1 vídeo (26 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xcsBrbfeJWY&ab_channel=tvbrasil>. Acesso em: 6 jan. 2021.

WALTER, R. Literatura, História e Memória no contexto pós-colonial. *Revista Eutomia*, ano 3, jul. 2010, p.1-11. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1960>. Acesso em: 13 ago. 2021.

A reconstrução de uma personagem histórica do século XIX no século XX: *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca

Bárbara Loureiro Andreta (UFMS)¹

Introdução

O presente trabalho objetiva comparar a figura histórica do século XIX, *Mariana Pineda*, e a personagem dramática Mariana Pineda, criada por Federico García Lorca no século XX, em obra publicada em 1925 (GARCÍA LORCA, 1955). A personagem histórica, assim como a personagem dramática, defendeu a causa liberal no período absolutista de Fernando VII. Tendo sido condenada por tal feito, Mariana Pineda foi uma das vítimas do retorno de Fernando VII ao absolutismo, após a intervenção da Santa Aliança, colocando fim ao triênio liberal 1820-1823. Inicia-se, então, um período de extrema repressão, sem que maiores obstáculos sejam colocados a Fernando VII.

Cabe ressaltar que, segundo Martín (2013), na Espanha naquele período, o liberalismo era a oposição ao despotismo, além da reivindicação à implantação de uma Constituição que garantisse as liberdades individuais e públicas assentadas sobre os dois pilares do sistema político liberal: a soberania nacional e a divisão de poderes. Entretanto, além das semelhanças, a personagem histórica e a personagem dramática apresentam diferenças significativas, uma delas é a ênfase aos motivos amorosos e afetivos dados por García Lorca no drama.

Pretende-se, assim, compreender, à luz da literatura comparada, as diferenças entre essas personagens e as possíveis relações que tais desconformidades tem com o contexto histórico em que a obra foi produzida.

Mariana Pineda histórica

Mariana Pineda nasceu em 01 de setembro de 1804. De acordo com Paul McDermid (2007), ela foi a segunda filha sobrevivente do nobre Mariano de Pineda y Ramírez, capitão naval aposentado e cavaleiro

1. Doutoranda em Letras – Estudos Literários na UFMS.

da Ordem de Calatrava, e María de los Dolores Muñoz y Bueno, uma plebeia. Seu pai, segundo Garrido Curiel (2015), era descendente de uma família de estirpe, nascido na Guatemala, e sua mãe, uma mulher de origem humilde que havia trabalhado como servente na casa de Mariano Pineda. As condições sociais distintas do casal impediam o matrimônio. Entretanto, os dois decidiram se instalar em Sevilla e, posteriormente, transferir-se para Granada, onde Mariana nasceu. O casal nunca obteve autorização para o casamento, fato que fez com que María de los Dolores abandonasse o lar, levando consigo a recém nascida Mariana, o que levou Mariano Pineda a buscar a menina e colocá-la a seus cuidados (GARRIDO CURIEL, 2015).

O pai de Mariana Pineda faleceu em 1806 e deixou definido em testamento seu irmão José de Pineda como tutor, de forma que a menina, a partir de então, separou-se para sempre de sua mãe. Como ressalta Filomena Garrido Curiel (2015), os pais de Mariana Pineda nunca chegaram a formalizar o casamento, mas mesmo que o tivessem feito, isso não significava que a mulher poderia assumir a tutela dos filhos e o controle dos bens do casal em caso de morte do marido, pois, à época, o direito espanhol definia que, em caso de morte do marido, os filhos menores de idade deveriam passar aos cuidados de um tutor ou de um curador testamentário, já previamente definido pelo pai. Tal disposição legal manifesta o diferente *status* legal que existia entre homens e mulheres no caso de viuvez, bem como a grande desigualdade e desamparo legal para com as mulheres (GARRIDO CURIEL, 2015). Entretanto, após o casamento de seu tio, José de Pineda, a menina Mariana Pineda foi confiada ao casal José de Mesa e sua esposa, dona Úrsula, uma vez que a esposa de José de Pineda não aceitava a jovem órfã (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991).

Em 1819 Mariana se casou com Manuel de Peralta y Valte, um jovem de vinte e cinco anos, soldado e liberal de Huéscar, Granada. Seu marido faleceu três anos após o casamento, deixando-a com duas crianças ainda pequenas, José María e Úrsula María (MCDERMID, 2007). Deve-se ter em mente, conforme salienta Luis Martínez Cuitiño (1991), que nessa época a Espanha se encontrava submetida ao absolutismo de Fernando VII, que exercia um regime despótico e perseguia os liberais, após ter abolido a Constituição de 1812. Mariana Pineda, ao que tudo indica, já atuava politicamente por influência de seu falecido marido Manuel de Peralta y Valte, o qual havia

conhecido em reuniões liberais realizadas na residência de seus pais adotivos (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991).

José de la Peña y Aguayo (1870), amigo pessoal de Mariana Pineda e seu primeiro biógrafo relatou, em seu livro *Doña Mariana Pineda, narración de su vida, de la causa criminal en la que fue condenada al último suplicio y descripción de su ajusticiamiento* que Mariana Pineda casou-se com Manuel Peralta y Valte, um jovem natural de Huescar, no dia 09 de outubro de 1819. O casal teria tido uma vida feliz até 12 de maio de 1822, data em que Manuel Peralta y Valte faleceu de uma enfermidade, entretanto, o biógrafo não diz que enfermidade o levou.

Interessada pelas atividades políticas de seu falecido marido, em 1828, Mariana organizou a fuga da prisão de Granada, de seu primo e amante, Fernando Álvarez de Sotomayor. Fernando Álvarez de Sotomayor também era um simpatizante liberal e soldado, que conspirava ativamente contra a corte. Em 1829, a terceira filha de Mariana nasceu, Luisa, filha de José de la Peña y Aguayo. No início de 1831, após o fracasso das revoltas de Torrijos e Manzanares, Mariana foi implicada na conspiração liberal por causa da confecção de uma bandeira com as cores liberais e o slogan “Libertad, Igualdad y Ley”.

Perseguida por Ramón Pedrosa y Andrade, seu pretendente rejeitado e juiz designado pelo rei para derrubar conspiradores liberais, Mariana foi presa no convento de Santa María Egipcíaca. Mariana recusou-se a denunciar seus companheiros na conspiração e, sob ordens de Pedrosa, foi sentenciada à execução por garrote. O rei confirmou sua sentença e ela foi executada no Campo del Triunfo, em Granada, na manhã de 26 de maio de 1831. Fernando VII morreu dois anos depois de Mariana, e em 1836 os restos mortais de Mariana Pineda foram exumados e foi realizado um desfile de honra em Granada, com sua memória retomada e exaltada (MCDERMID, 2007).

Ademais, Garrido Curiel (2015) defende que o relacionamento de Mariana Pineda com Fernando Álvarez de Sotomayor é amparado pela tradição oral e pela literatura, sendo ele uma das pessoas que Mariana Pineda teria, com o seu silêncio, protegido. Aqui, considera-se importante fazer um parêntese para citar o nome de um terceiro homem que aparece nas pesquisas de Antonina Rodrigo a respeito de Mariana Pineda. Martínez Cuitiño (1991) chama atenção para o minucioso estudo de Antonina Rodrigo (1965), quando esta se refere a um outro homem, de mesma filiação política, que ocupou um importante lugar na vida de Mariana Pineda após sua viuvez. Trata-se

do capitão Casimiro Brodett que, em 1824 pediu formalmente ao rei para se casar com Mariana Pineda. Ela, por sua vez, fez o mesmo pedido ao rei, por ser viúva e filha de militar. A autorização foi concedida, mas o casamento não se realizou. Rodrigo (1965) *apud* Cuitiño (1991) supõe que, talvez se tenha colocado, como condição, ao noivo, a necessidade de purificar sua situação dentro da política imperante, e que os tribunais rechaçaram a proposta por ele apresentada. O que se sabe, entretanto, é que Mariana Pineda desapareceu de Granada por dois anos e ninguém sabe ao certo onde esteve nesse período.

Rodrigo (1965) *apud* Cuitiño (1991) sugere que é possível que a heroína granadina tenha seguido seu prometido a Burgos, onde ele residia, com licença indefinida. Ainda, a pesquisadora em questão, citada por Cuitiño (1991) se questiona se o amor que a lenda e os romances anônimos atribuem a Mariana no final de sua vida e pelo qual morreu, não seria, em realidade, com esse oficial ao invés de seu primo Fernando Álvarez de Sotomayor, também militar e capitão como Casimiro Brodett, e também a serviço da causa constitucionalista.

Sendo assim, Rodrigo (1965) *apud* Cuitiño (1991) questiona se, por acaso, não teria a intuição popular se equivocado, não no que se refere ao sentimento, mas no que diz respeito ao homem que o provocou. De qualquer forma, a pesquisadora salienta que se manteve um silêncio total em torno do nome de Casimiro Brodett, inclusive por pessoas que não tinham como deixar de conhecer esse detalhe da vida de Mariana Pineda, e cita como exemplo o primeiro biógrafo e amigo pessoal da heroína, José de la Peña y Aguayo, que escreveu o livro *Doña Mariana Pineda, narración de su vida, de la causa criminal en la que fue condenada al último suplicio y descripción de su ajusticiamiento*, no ano de 1836.

Mariana Pineda foi executada em 1831 e doze dias após sua execução, em 07 de junho de 1831, *La Gaceta*, de Madrid, noticiou o ocorrido. Nesse contexto, quando se fala que Mariana Pineda defendia a causa liberal, tendo sido condenada por essa defesa e por bordar a bandeira liberal, cabe ressaltar o sentido em que os vocábulos ‘liberal’ e ‘liberalismo’ são empregados aqui e por isso, faz-se necessário abrir esse parêntese. De acordo com Eutimio Martín (2013), os termos ‘liberal’ e ‘liberalismo’ foram um empréstimo das Cortes de Cádiz ao léxico político internacional, de forma que, na Espanha daquele período, ‘liberal’ não estava relacionado com alguma doutrina econômica nem mesmo com algum partido político específico. Liberalismo

era a oposição ao despotismo e uma reivindicação à implantação de uma Constituição que garantisse as liberdades individuais e públicas assentadas sobre os dois pilares do sistema político liberal: a soberania nacional e a divisão de poderes (MARTÍN, 2013).

Martín (2013) enfatiza a influência do Iluminismo francês entre os liberais. De acordo com o autor, os primeiros liberais se consideravam herdeiros dos ilustrados e lutavam por soberania para a nação. Entretanto, em princípio, a evolução das Luzes ao liberalismo deveria resultar na democracia, porém, não era possível chegar a uma meta democrática se a soberania nacional não evoluísse em soberania popular, o que se conseguiria, na Espanha, apenas em 1931, com a conquista do voto feminino (MARTÍN, 2013).

Mariana Pineda foi uma das vítimas do retorno de Fernando VII ao absolutismo, após a intervenção da Santa Aliança, colocando fim ao triênio liberal 1820-1823. Inicia-se, então, um período de extrema repressão, sem que maiores obstáculos sejam colocados a Fernando VII. O liberalismo era visto, na Espanha, como obra da burguesia e o Terceiro Estado se mostrava inconsistente por ser minoritário e por não ter apoio das classes populares, que estavam à mercê da aristocracia e do clero. A burguesia liberal, por sua vez, contou com apoio de parte do exército, de origem popular, que surgiu da luta contra a invasão francesa e não superava a abolição da Constituição de Cádiz (MARTÍN, 2013).

O culto a Mariana Pineda iniciou-se em 1836, cinco anos após sua morte. Na ocasião de sua execução, seus conterrâneos não puderam realizar seus atos fúnebres e nem elaborar adequadamente o luto por sua perda. Assim, Granada, em 1836, exumou seu corpo para lhe render as devidas homenagens (GARRIDO CURIEL, 2015).

Mariana Pineda, personagem de Federico García Lorca

Mariana Pineda (1925) foi a segunda peça de García Lorca a receber produção comercial. A peça trata, com licença poética, da vida da protagonista homônima, uma personagem histórica de Granada, capturada durante a atividade revolucionária liberal ocorrida na Espanha no início do século XIX (ANDERSON, 2004).

De acordo com Gibson (1998), já em meados de 1923, García Lorca começou a falar a seus amigos sobre seus planos de escrever sobre

a heroína granadina Mariana Pineda. García Lorca conheceu, ainda em sua infância e por meio da tradição popular, muitos pormenores – tanto reais quanto inventados – sobre a vida e a morte de Mariana Pineda. Em setembro de 1923, apenas alguns dias antes do golpe de Estado dado pelo general Miguel Primo de Rivera, e enquanto García Lorca ainda estava elaborando o argumento de sua obra *Mariana Pineda*, o poeta revelou seu projeto a Melchor Fernández Almagro (GIBSON, 1998).

Segundo Gibson (1998), no ano de 1917, já em Granada e, por ocasião da instalação da família García Lorca na *Acera del Casino*, o jovem Federico podia ver a estátua de Mariana Pineda de sua sacada e teria sido nessa época, conforme o dramaturgo declararia posteriormente, que a ideia do drama começaria, então, a surgir em sua mente. Em 1933, García Lorca declarou que *Mariana Pineda* teria sido escrita dez anos antes, ou seja, em 1923. Tal informação foi confirmada por José Mora Guarnido, lembra Gibson (1998), visto que, em fins de 1923, Mora Guarnido partiu definitivamente da Espanha e, nessa ocasião, já conhecia a obra “*por una primera lectura de su autor*” (MORA GUARNIDO, 1958, p. 131 *apud* GIBSON, 1998, p. 354).

O texto passaria ainda por várias modificações. Estas, teriam sido impostas principalmente devido a questões políticas. Certamente a censura imposta no país sob a ditadura de Primo de Rivera era um desses temas. Durante os anos seguintes, García Lorca não cessou sua luta por ver representada sua obra (GIBSON, 1998).

De acordo com Gibson (1998), a estreia da peça *Mariana Pineda* em Granada teria ocorrido no dia 29 de abril de 1929, no Teatro Cervantes. O êxito da estreia foi tamanho, que García Lorca saiu para cumprimentar o público ao final de cada ato e, ainda de acordo com Gibson (1998), tal sucesso se repetiu na segunda e última noite de apresentação. Na ocasião, o professor José Navarro Pardo alardeava seus conhecimentos acerca da personagem histórica Mariana Pineda e defendia a interpretação poética de García Lorca, duvidando do interesse da vítima por assuntos políticos. Dessa forma, muitas pessoas, em Granada, viram nos comentários de Navarro uma concessão às autoridades da ditadura de Primo de Rivera (GIBSON, 1998).

No que se refere à estrutura dramática de *Mariana Pineda*, Martínez Cuitiño (1991) lembra que nesta peça ocorre o que se tornará habitual na produção dramática lorquiana a partir de então, a saber, o costume de García Lorca de definir desde o título e subtítulo o tema a

ser abordado e forma de estruturá-lo. Assim, *Mariana Pineda*, se anuncia como um romance popular dividido em *estampas* ao invés de atos.

Aqui, faz-se importante abrir um parêntese para esclarecer dois conceitos que são essenciais para o entendimento da peça aqui estudada: o conceito de *romance* e o conceito de *estampa*. Segundo Maria do Amparo Tavares Maleval (2002), um *romanceiro* é uma coleção de *romances*. Estes não devem ser confundidos com o gênero literário romance, representante do século XIX romântico-burguês-nacionalista. A pesquisadora enfatiza que, na Idade Média, muitas narrativas eram escritas em *romance* – usando, aqui, o termo *romance* como língua vulgar, oposta à língua culta, que era o latim – e, dessa forma, *romance* tomou o sentido de *conto* (MALEVAL, 2002). Fernández Rubio (2015) esclarece que um *romance* é um canto narrativo, composto metricamente por uma rima assonante e com a presença do *e* paragógico em alguns versos, o que segundo ele, provavelmente se deve às exigências da música.

Outro conceito que merece ser melhor esclarecido quando se trata de *Mariana Pineda* é o conceito de *estampa*, visto que a peça é composta por três *estampas* e não por três atos, como é o mais habitual. O vocábulo *estampa* supõe, segundo Martínez Cuitiño (1991), uma gravação antiga, uma litografia pintada, muito usada no século XIX.

Conforme destaca Martínez Cuitiño (1991), assim como ocorreu na tragédia clássica, García Lorca recriou uma história já conhecida pelos espectadores, visto que era inspirada em um dado real. Desse modo, o dramaturgo tinha liberdade para inovar no desenvolvimento da ação dramática apenas dentro de determinadas margens, pois o desenlace da história já era de conhecimento comum. Além disso, deve-se ter em mente que, como nas tragédias clássicas e como ocorre nas tragédias lorquianas que se seguem a Mariana Pineda, a protagonista se opõe a seu destino, mas sem conseguir vencê-lo.

Nesse sentido, dentro das inovações que são permitidas ao autor, García Lorca realiza uma desconstrução da heroína histórica para criar sua protagonista dramática, uma mulher que busca seu lugar na vida e na sociedade, enfatizando uma versão passional e não política da figura histórica que retratava em sua peça. Desse modo, García Lorca constrói uma personagem que, por amor ao revolucionário, assume condutas que transcendem seu papel de mulher na sociedade granadina da época. A própria Mariana reconhece que já não é dona de si, que seu amor por Pedro obnubila seus pensamentos a

ponto de fazer com que se exponha a perigos e se esqueça de seus filhos (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991).

A primeira estampa tem seu eixo na fuga de Pedro de Sotomayor. Na primeira estampa, logo que fica sabendo pela boca de Fernando que seu primo conseguiu escapar do cárcere e que está sendo procurado por Pedrosa, a jovem granadina fica ansiosa, uma vez que é consciente dos riscos que tanto ela quanto seu amado correm, já que ela teve participação na fuga de seu amado.

A carta de Pedro a Mariana, em que recorda que a jovem viúva o ajudou a escapar da prisão fazendo com que chegasse a seu amado um traje de *capuchino* e assim ele pudesse sair da prisão usando esse disfarce, é significativa. Martín (2013) relembra que nesse período, não apenas havia uma oposição do Vaticano a um catolicismo liberal, mas especificamente no caso da Espanha, sob o absolutismo de Fernando VII, nenhum clérigo com ideias liberais escapou da prisão, do desterro ou de ambos os castigos.

Nesse sentido, entende-se que, além das questões mais evidentes de que os religiosos eram as poucas pessoas autorizadas a entrarem nas prisões, até mesmo para dar um suposto último conforto aos réus, também se deve avaliar o fato apresentado por Martín (2013), de que no período absolutista de Fernando VII, houve perseguição até mesmo aos clérigos que compartilhavam das ideias liberais, compreende-se que Pedro fugiu da prisão não apenas com as vestes de um religioso, mas também, carregando todo o peso simbólico de uma classe que, assim como Fernando VII, condenava os liberais, até mesmo para não ter o mesmo destino destes.

Mariana, por sua vez, tem plena consciência das consequências que sua relação com Pedro de Sotomayor podem lhe acarretar e, mais do que isso, tem consciência dos riscos que corre por ter ajudado na fuga de seu amado. O fato de Mariana ter plena consciência dos riscos que corre tanto por seu envolvimento com o conspirador quanto por sua ajuda em sua fuga, além de ter noção do que se fala sobre ela em Granada e de que como mãe, está se descuidando dos seus filhos por seu amor a Pedro não a levam na direção de tentar conter esse sentimento, mas ao entendimento de que a liberdade que reivindica, conforme defende Martínez Cuitiño (1991) é outra, é a liberdade de seu corpo e de sua alma. Ou seja, é uma luta por poder amar e ter o controle da vida sem os julgamentos sociais que vinha sendo vítima pela sociedade que a circundava.

Ao final da primeira estampa, a bandeira da liberdade é encontrada. A bandeira bordada por Mariana é, de acordo Martínez Cuitiño (1991), um símbolo polissêmico, uma vez que na obra *Mariana Pineda* não corresponde à codificação cultural de pátria ou nação. Nessa obra, tem-se a bandeira como símbolo da liberdade para os conspiradores, já para as pessoas que vivem com Mariana, a bandeira é um presságio de morte. Neste trecho em específico, ao finalizar a primeira estampa, a imagem da bandeira aparece associada a uma mortalha, conforme enfatiza Martínez Cuitiño (1991), já antecipando os fatos que estão por acontecer.

O assunto da bandeira retorna no início da segunda estampa, quando os filhos de Mariana pedem que Clavela cante o *romancillo del duque de Lucena*, ou *romancillo del bordado*. Neste *romancillo*, tem-se a história de uma jovem a quem o duque de Lucena pede para que borde uma bandeira para que ele leve à guerra. Assim como no final da primeira estampa, na primeira cena da segunda estampa, as referências à bandeira remetem à imagem da morte. De acordo com Regino (2019), os versos “*con agujas de plata e bastidor de cristal*” e “*Niña, la bordadora, / mi vida, ¡no bordar! / que el duque de Lucena / durme y dormirá*” remetem o leitor à ideia de morte (GARCÍA LORCA, 1955, p. 732 e 733).

Ainda, na segunda estampa, tem-se um encontro entre Mariana e Pedro, em que falavam de seus sonhos de liberdade e de uma nova Espanha quando, avisados que Pedrosa se aproximava da casa de Mariana, Pedro e os outros conspiradores fogem, deixando Mariana entregue à própria sorte.

Pedro opta por partir juntamente com os demais conspiradores, mesmo sabendo que Mariana ficaria e dos possíveis riscos que ela corria. Nem mesmo o alerta de um dos conspiradores, alegando que era indigno deixá-la, foi capaz de dissuadi-lo. Após a partida de Pedro e dos demais conspiradores, Mariana, sozinha, na condição de viúva e que ainda pesava sobre ela o fato de ter ajudado Pedro na fuga do cárcere, ficou ainda mais vulnerável às perversões de Pedrosa. Essa segunda estampa tem, como defende Martínez Cuitiño (1991), uma aberta oposição entre os planos dos conjurados e a ação realista, que tem em Pedrosa seu braço forte. Nessa estampa, Pedrosa faz uma proposta a Mariana: ele propõe que, caso ela o aceite, ele poderia salvá-la. Entretanto, Mariana o despreza e é condenada à prisão.

Faz-se importante mencionar a convicção de Martínez Cuitiño (1991) e de Regino (2019) de que no decorrer da segunda estampa,

há uma tensão crescente entre o espaço interior e o exterior, entre a casa de Mariana e a rua. Martínez Cuitiño (1991) defende que a casa é o símbolo da liberdade interior, da paz conquistada, mas estas não são possíveis quando a sociedade está silenciada e sufocada pelo medo e pela repressão de um governo despótico. No caso da segunda estampa, pode-se pensar na casa como o símbolo da liberdade interior, uma vez que nesse espaço aconteciam as conversas entre Mariana e Pedro, que estavam repletas de sonhos de liberdade, de uma nova Espanha e também, a liberdade de exercer uma relação afetiva publicamente condenada. Entretanto, essa casa, suposto espaço de liberdade interior, acaba por ser silenciada e sufocada pelo medo por ocasião da chegada de Pedrosa.

No final da segunda estampa, as ações externas se esgotam quando Mariana confessa que bordou a bandeira e reconhece, com a perda de sua liberdade, o princípio de sua morte (MARTÍNEZ CUITIÑO, 1991). Desapontado por ter sido rejeitado por Mariana, Pedrosa decide prendê-la, consolidando assim seu controle sobre o corpo de Mariana, fazendo-a prisioneira no convento de Santa María Egipcíaca. Pode-se pensar que a confissão de Mariana a Pedrosa, sabendo as consequências que tal confissão acarretaria, pode ser entendida como a forma encontrada pela protagonista de manter livres seus afetos e seus pensamentos, mesmo que o corpo estivesse preso.

Na terceira estampa, o conflito do drama se torna mais um conflito interno, uma luta interna de Mariana contra seus sentimentos. Martínez Cuitiño (1991) assinala que o local onde se passa a terceira estampa, o Beaterio, é um espaço onde Mariana, assim como as noviças que ali vivem, se prepara para a outra vida enquanto se desfaz do mundo e mata sua própria esperança. No início da terceira estampa, pode-se pensar em uma Mariana ambivalente entre aceitar sua própria morte, visto que ouviu sua sentença com um sorriso e se sente muito ferida por questões terrenas, e a esperança de que Pedro venha para buscá-la ou para morrer junto com ela. As feridas pelas “*cosas de la tierra*” (GARCÍA LORCA, 1955, p. 776) dizem respeito a seu amor por Pedro. Por outro lado, Mariana nutre ainda esperanças de ser resgatada por Pedro, de ser salva por ele da prisão, assim como um dia ela o salvou, ou então, voltará para morrer com ela.

Martínez Cuitiño (1991) defende que nos pensamentos de Mariana, quando sonha ser resgatada por seu amado Pedro, evidencia-se a forma como vê Pedro, como uma pessoa com os pés no chão, terrena,

que *vendrá a caballo* (GARCÍA LORCA, 1955, p. 779) para salvá-la, e Mariana, como confessou a *sor Carmen*, está *herida por las cosas de tierra* (GARCÍA LORCA, 1955, P. 776), ou seja, pelo abandono de Pedro.

Martín (2013) tem uma concepção um pouco diferenciada a respeito de Pedro. O pesquisador que se dedicou a avaliar as projeções cristãs na obra de Federico García Lorca, chama a atenção para o fato de que no drama, Pedrosa é designado por seu nome real e verdadeiro, enquanto Pedro de Sotomayor corresponde à figura histórica de Fernando Álvarez de Sotomayor. Nisso, ele busca uma reflexão acerca da mudança de nome, sugerindo a possibilidade de que tal troca de nomes obedeça a um propósito deliberado de associar à imagem do conspirador liberal, amante de Mariana, o simbolismo religioso de um *são Pedro* que renegou Cristo, abandonando-o, assim como Pedro de Sotomayor fez com Mariana, abandonou-a, de forma que a jovem granadina morreu para que Pedro e os outros conspiradores pudessem sobreviver, assim como Cristo morreu para salvar a humanidade.

Seguindo esta mesma lógica, Martín (2013) defende que a troca do nome da mãe adotiva de Mariana, doña Úrsula por Angústia também serviria a um propósito cristão. Segundo o pesquisador, apesar de Angústias ser um nome muito comum em toda a Andaluzia, tem sua origem em uma referência específica à Virgem, a Virgem das Angústias, que diz respeito à denominação da mãe de Cristo nas circunstâncias que envolvem a sua crucificação.

Conforme lembra Martínez Cuitiño (1991), é no convento de Santa María Egipcíaca que Mariana elege a morte como liberdade, mas a morte, por sua vez, a libertará de sua paixão e da esperança, que são os últimos sentimentos que carrega:

MARIANA. (*Exaltada.*)

[...]

Yo bordé la bandera por él. Yo he conspirado
para vivir y amar su pensamiento propio.

Más que a mis propios hijos y a mí misma le quise.

¿Amas la Libertad más que a tu Marianita?

¡Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras!

(GARCÍA LORCA, 1955, p. 795).

A própria protagonista reconhece que no fundo tinha consciência de que Pedro a tinha abandonado e não voltaria para salvá-la. Entretanto, cultivava a esperança de ser resgatada por seu amado ou que

ele voltasse para que morressem juntos. O jovem Fernando, sempre fiel e leal a Mariana, é quem verbaliza a difícil verdade que Mariana tanto tentou negar e decide aceitar após ouvir, da boca de Fernando, o que todos já sabiam. Como pode ser visto no trecho citado, ao perceber que Pedro ama mais a liberdade do que a ela, Mariana identifica-se ainda mais com a liberdade amada por Pedro, evidenciando, conforme defende Martínez Cuitiño (1991) que, aos olhos de Mariana, o amor e a liberdade são indissociáveis.

Cabe aqui retomar o pensamento de Boscán de Lombardi (1995), no qual considera que as mulheres, na obra de García Lorca, ao tentarem fugir de seu destino em busca de mais liberdade acabam por serem levadas à tragédia e à morte, derrotando a liberdade. Ao avaliar os estudos já realizados a respeito da obra *Mariana Pineda*, entende-se que afirmação de Boscán Lombardi (1995) pode explicar melhor a condição de outras mulheres da obra lorquiana do que a condição de Mariana Pineda, uma vez que Mariana não derrota a liberdade em sua morte, une-se a ela. Outro fator que justifica o fato dessa afirmação não se aplicar à *Mariana Pineda* é, conforme já foi discutido, o fato de que, ao contrário da maioria das mulheres lorquianas, que são simbolizadas pelo elemento *terra*, Mariana Pineda é simbolizada pelo *mar* e por elementos ligados ao mundo marinho.

Na sequência, Fernando pede à Mariana que, por amor aos seus filhos, delate os conspiradores e, assim, seja salva. Mas, a jovem viúva se nega. Mariana alega a Fernando que:

MARIANA.

¡No quiero que mis hijos me desprecien! ¡Mis hijos tendrán un nombre claro como la luna!
 ¡Mis hijos llevarán resplandor en el rostro, que no podrán borrar los años ni los aires!
 Si delato, por todas las calles de Granada
 Este nombre sería pronunciado con miedo.

(GARCÍA LORCA, 1955, p. 795)

Salienta-se o simbolismo da lua na obra lorquiana. Nesta, a lua tem um sentido diferente do sentido tradicionalmente atribuído a ela pelos poetas das décadas de 1920 e 1930, quando o astro tinha um caráter essencialmente romântico. Em García Lorca, a lua adquire um caráter maléfico, tendo o poder sobre a vida e a morte das pessoas

(ARANGO, 1998a), além de ser um elemento que, apesar de encantador, pode ser fúnebre (ARANGO, 1998b). Em *Mariana Pineda*, esse simbolismo não se difere do que é observado no restante da obra lorquiana. O exemplo da resposta de Mariana a Fernando faz com que se pense que, para que os filhos tenham um nome claro como a *lua*, a mãe precise morrer, ou seja, não delatar.

Ademais, há de se considerar que o fato de Mariana ter optado pela morte como uma forma de identificação com a liberdade e como forma de se libertar da paixão e da esperança, sua morte adquire o valor mítico da *morte fecunda*, ou seja, uma morte que salvará várias outras pessoas, como defende Martínez Cuitiño (1991), enfatizando que é dessa maneira que se integram, na heroína, os caracteres cívico e religioso.

A conceitualização lorquiana da heroína Mariana como *mártir* oferece ao leitor a oportunidade de considerar a fascinação de García Lorca pelo martírio e pelo auto-sacrifício. Por outro lado, deve-se entender a natureza da agonia e da morte de Mariana, sua racionalização do sacrifício de sua vida por amor. O conceito de mártir, em seu sentido religioso, também permite que se investigue a elevação de Mariana Pineda, que viveu no início do século XIX em Granada, ao *status* de santa secular. Isso nos impele a examiná-la como um padrão de liberdade, e liberdade das mulheres em particular, olhar como o físico pode ascender ao espiritual, e o que esse triunfo do não-físico sobre o material significa para a peça e para as peças posteriores de García Lorca (McDERMID, 2007).

Considerações finais

Mariana Pineda, texto escrito por García Lorca entre 1923 e 1925 teria passado, segundo Gibson (1998), por modificações até chegar a sua forma final e, à maneira como foi encenada pela primeira vez, em 1927. Tais modificações são atribuídas, segundo o pesquisador, especialmente, à situação política vivenciada na Espanha de então e ao início da ditadura de Primo de Rivera.

Nesse sentido, esta seria uma das explicações para que a personagem lorquiana seja mais romântica do que a personagem histórica. Entretanto, apesar do maior romantismo atribuído à personagem lorquiana, entende-se que a personagem lutava por sua liberdade,

pela liberdade sobre seu próprio corpo e de sua alma, preferindo ter seu corpo aprisionado, mas a alma e os pensamentos livres, do que aceitar um relacionamento com Pedrosa e submeter sua alma e seus pensamentos ao desejo e às vontades de outros.

Ainda, entende-se que sua forte opção por não delatar seus companheiros conspiradores também pode ser atribuído a uma crença de que, mesmo após a sua morte, alguém ficaria vivo para seguir lutando pelos ideais que eles acreditavam e, assim, tem-se, também, na personagem literária, um forte comprometimento com a causa revolucionária e coletiva.

Referências

- ANDERSON, A. A. Federico García Lorca. In: GIES, David T. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 595-608, 2004.
- ARANGO, M. A. *La luna*. In: ARANGO, M. A. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998a, p. 58.
- ARANGO, M. A. *La luna en el Romancero gitano*. In: ARANGO, M. A. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998b, p. 59.
- BOSCÁN DE LOMBARDI, L. *El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega*. *Actas XII – Asociación Internacional de Hispanistas*. n.12, 1995, p. 107-114. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_016.pdf. Acesso em: 12/11/2020.
- GARCÍA LORCA, F. *Mariana Pineda*. In: GARCÍA LORCA, F. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1955, p. 693-801.
- GARRIDO CUIEL, F. *Aspectos de la figura histórica de Mariana de Pineda en la cultura artística, literaria y teatral española*. 2015. Tese (Doctorado en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, Granada.
- FERNÁNDEZ RUBIO, J. A. *El romancero español y su incidencia en las letras lorquinas*. *Alberca: Revista de la Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca*. nº 13, 2015, p. 177-202.
- MALEVAL, M. do A. T. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

- GIBSON, I. *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona: Crítica, 1998.
- MARTÍN, E. *Mariana Pineda, heroína de un liberalismo cristiano*. In: MARTÍN, E. *El 5º Evangelio: La proyección de Cristo en Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, 2013, p. 297-330.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, L. *Introducción*. In: GARCÍA LORCA, F. *Mariana Pineda*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 9-127.
- MCDERMID, P. *Mariana Pineda: iconic martyr to love*. In: MCDERMID, P. *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*. Woodbridge: Tamesis, 2007, p. 35-65.
- MORA GUARNIDO, J. *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*. Buenos Aires: Losada, 1958.
- PEÑA Y AGUAYO, J. de la. *Doña Mariana Pineda: narración de su vida, de la causa criminal en la que fue condenada al último suplicio y descripción de su ajusticiamiento*. Granada: Imprenta de D. Francisco de los Reyes, 1870.
- REGINO, S. M. de O. O imaginário do amor e da guerra em Mariana Pineda de García Lorca. *Téssera*. v.1, n. 2, 2019, p. 59-71.
- RODRIGO, A. *Mariana de Pineda*. Madrid: Alfaguara, 1965.

As relações entre história e ficção segundo José Saramago

Daniel Vecchio (UFRJ/FAPERJ)¹

Saramago, história e ficção – uma introdução

Para adentrar a relação entre ficção e história em José Saramago, é importante, antes de tudo, familiarizar-se com suas entrevistas, seus ensaios e diários sobre o tema, visto que Saramago foi bastante indagado sobre essa relação interdisciplinar em suas obras, seja em programas comunicacionais, conferências ou palestras. Veremos que, com o estudo das intervenções orais e textuais de Saramago sobre suas próprias obras, será possível aproximar mais diretamente o ficcionista português do posicionamento crítico de Márcia Gobbi e Teresa Cristina Cerdeira, autoras que tratam especificamente acerca da necessidade de se considerar a possibilidade de apropriação, pela literatura contemporânea, das temáticas da história.

Junto a essas estudiosas, refletiremos sobre uma ficção saramaguiana que desdobra criativamente as fontes históricas e não apenas uma ficção ambientada no espelhamento do passado ou na desconstrução das representações históricas. É essa perspectiva, aliás, que diferencia, em nosso entendimento, a ficção histórica da metaficção historiográfica ou mesmo do romance histórico romântico. O que aqui se propõe, portanto, é reabrir o debate sobre a relação entre ficção e história em José Saramago, que muitos deram por terminado, para melhor explorar essa “capacidade da narrativa saramaguiana de proporcionar traços historiograficamente inteligíveis à literatura, fazendo do seu espaço narrativo um campo de implicações semânticas que possibilitam a representação crítica e hipotética de temas e fontes históricas” (VECCHIO, 2017).

Se Perrone-Moisés (1999) afirmou que “Se Saramago fosse historiador, pertenceria à nova história”, neste trabalho apresentado no 17º Congresso da ABRALIC, por outro lado, apesar das inúmeras

1. Doutor em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pós-doutorando em Letras-Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

considerações existentes de Saramago a Georges Duby, tenderá, com a análise de material crítico-ensaístico, a um reposicionamento desse paralelo, reaproximando Saramago do tratamento da história dado pela corrente hermenêutico-fenomenológica da filosofia contemporânea, que tem Paul Ricoeur como um de seus expoentes.

É verdade que muitas obras de Saramago foram e ainda são bastante associadas a um tipo de romance histórico cultivado no século XIX, um equívoco anacrônico que deve ser evitado sem dúvida nenhuma. Esse ponto já foi explanado pelo próprio escritor em entrevista a Carlos Reis:

“O rótulo gasto de que sou um romancista histórico”, diz Saramago confessando “uma certa impaciência”, explicar-se-ia, então, “tanto por alguns livros que escrevi como pela minha relação com o tempo e posição perante a história” (p. 18). O mal de que Saramago se queixa é bem português, conforme Eça um dia notou: “Desde que nós, portugueses, laboriosamente conseguimos arranjar uma ideia dentro do crânio – a nossa preguiça intelectual, o nosso desleixo [...] impede-nos de lhe mexer, de atirar do seu canto, onde ela fica ganhando bolor em tranquilidade e para sempre.” Assim tem acontecido com o lugar-comum cultivado pelos desleixados de serviço: Saramago é *romancista histórico* e ponto final (REIS, 2013, p. 59)

Como se Saramago imitasse os modelos literários de Alexandre Herculano ou de Walter Scott, muitos críticos acabam caindo nessa afirmação precipitada. Ainda segundo Reis, “[...], desde que Eça o disse (e Saramago cita-o) que a História será sempre uma grande fantasia; e disse-o, curiosamente, a propósito de um seu romance, *A Relíquia*, [...], em registo não menos heterodoxo (blasfemo, dirão alguns) do que aquilo que está n’O *Evangelho segundo Jesus Cristo*” (REIS, 2013, p. 59). Se “a questão do romance histórico em Saramago é uma falácia”, nas palavras de Carlos Reis (2013, p. 59), por outro lado não devemos resolver ou nos livrar desse complexo problema tão facilmente.

Se Saramago não é um romancista histórico aos moldes do século XIX, como entender seu envolvimento na interdisciplinaridade entre esses dois campos narrativos na atualidade? Num primeiro balanço, é possível perceber que muito já se falou sobre as relações entre história e ficção nos romances de Saramago, mas principalmente para afirmar que sua narrativa é literária, fantasista e não histórica. Porém, diante dessa afirmação convencional, muitos caíram num dualismo preguiçoso, sinalizando que a ficção de Saramago, longe da

verdade, é apenas ‘tecida com os fios da história’, não querendo mais o autor do que fazer simples alusões ao passado, usando-o para inventar Estórias.

O fato é que, se o que Saramago faz é plenamente fantasia ou literatura, o que a literatura e a fantasia podem significar a ele? Não poderia o campo literário possuir potencialidades para a compreensão e a explicação históricas, imersa temporalmente em suas unidades e divergências semânticas? A fantasia (e todo o imaginário sociocultural que a sustém) não possui, por sua vez, suas próprias bases heurísticas? Trata-se aqui de pensar junto a Saramago uma ficção que se quer história também e não apenas uma ficção que compactua complementariamente com ela ou tecida por seus fios. Observaremos que Saramago, longe das linhas dos romances, ou seja, em suas diversas publicações e apresentações, nos sugere, como na epígrafe de *História do cerco de Lisboa*, o ato de corrigir e reparar a história norteador por um processo em que o devir histórico não é colado naturalística ou jornalisticamente ao *corpus* de suas narrativas, mas “é a própria forma narrativa desenvolvida por Saramago que dá unidade entre a estética propriamente dita e a historicidade contemplada no enredo das obras do autor” (AGUIAR; BASTOS, 2010, p. 21-22).

Em síntese, ao revermos brevemente seus ensaios e comunicações sobre o tema, nos ficará claro que é justamente na exploração hermenêutica das fontes históricas que Saramago valoriza o referencial documental dispersivo e fragmentário entre suas unidades possíveis de significação, base referencial essa que fundamenta muitos de seus romances. Tal estratégia de representação oferece ao leitor uma transição de paradigmas a respeito dos agenciamentos narrativos, proporcionando outros sentidos ao passado e possibilitando, por fim, enxergar interpolações e perceber as interpretações semânticas dos documentos que registraram os eventos históricos representados literariamente pelo escritor ao longo de sua carreira literária.

A relações entre ficção e história abordadas para além dos romances saramaguianos

Nos vários romances de Saramago percebemos que o autor perpassa pelos textos prévios da história e da historiografia, nos quais se descobre ou se inventa uma lacuna possível ou provável, de acordo com

seu campo semântico e hermenêutico de representação: “No processo de preenchimento da lacuna, da «correção» ou «emenda» do texto prévio, encontramos outros procedimentos reiterados, na configuração do espaço e tempo e das populações do mundo narrativo” (GUSMÃO, 2012, p. 23).

Ademais, esse processamento histórico-ficcional dos seus romances constitui, sem dúvida, uma forma singular de ficcionalização de matéria histórica. De acordo com Manuel Gusmão, em José Saramago, “a lição de matéria histórica, mesmo quando produz mundos possíveis, no limite alternativo ao mundo empírico tal como é socialmente construído pelo senso comum, reconhecido pela historiografia, ou reconstituído pelas ciências da natureza, é uma ficção histórica nos seus gestos, uma ficção que historiciza o viver” (GUSMÃO, 2012, p. 22). O mais curioso é que, além de tratar desse tema dentro de seus romances, muitas vezes a partir da representação do próprio ato da escrita ficcional, Saramago vai explorar esse assunto exaustivamente em palestras, ensaios e entrevistas diversas.

Por isso, para adentrarmos na relação entre ficção e história em José Saramago, foi importante, antes de tudo, nos familiarizar com suas intervenções acerca do tema, visto que Saramago foi bastante indagado sobre essa relação inter e transdisciplinar em suas obras, seja em programas comunicacionais ou palestras acadêmicas. Notamos que esse material crítico-reflexivo produzido por Saramago fora das linhas do romance aponta para uma transdisciplinaridade de ideias e conceitos, o que torna possível aproximar o ficcionista português do posicionamento crítico de investigadoras como Márcia Gobbi e Teresa Cerdeira, que tratam especificamente da possibilidade de reapropriação, pela literatura contemporânea, das fontes e das aporias da história.

Encontraremos tal direcionamento crítico, por exemplo, no seu texto intitulado “História e ficção”, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (1990), na transcrição de seu discurso de recebimento do título de Doutor Honoris Causa pela UFRGS (Porto Alegre, 1998), assim como em diversas notas e conferências transcritas nos seis diários de *Cadernos de Lanzarote* (I-30/08; II-05/01 e 10/02; III-28/10; V-01/12). Junto a alguns desses materiais críticos e teóricos produzidos pelo próprio escritor, refletiremos sobre uma ficção contemporânea que é capaz de desdobrar criativamente as fontes históricas e não apenas ambientar-se na ilusão passadista ou na suas desconstruções.

Após explorar esse material crítico produzido por Saramago, que reconhece a manifestação literária de traços historiograficamente inteligíveis, nos sensibilizaremos quanto à heurística de suas ideias ficcionais e suas narrativas imaginárias, evidenciando, para isso, todo um campo de implicações semânticas que, na ficção, promove outras representações críticas e hipotéticas dos registros da tradição.

Saramago, crítico literário

Entre maio de 1967 e novembro de 1968, José Saramago contribuiu mensalmente como resenhista de literatura portuguesa contemporânea na seção de crítica literária da revista *Seara Nova*, um dos mais importantes veículos críticos de Portugal em meados do século XX.² Nos seus exatos dezoito meses de atuação como crítico literário, nos deparamos, conforme já assinalou Horácio Costa (2020), com abordagens de diferentes valores estéticos, estilísticos ou composicionais que nos permitem identificar como Saramago já compreendia a literatura e seus arcabouços teóricos: “São estes tópicos a utilização da alegoria, da linguagem barroca e da metáfora na obra literária, as questões da unidade e da concepção do personagem na composição literária, além de menções às estéticas do realismo (e, portanto, do neorealismo) e do realismo-fantástico” (COSTA, 2020, p. 173).

Primeiramente, cabe apontar as ponderações feitas por Saramago acerca da diferença entre o discurso realista e o documental. Ao tratar do romance *O Despojo dos Insensatos*, de Mário Ventura, por exemplo, Saramago declara: “Com este material se tece o romance. O romance? Melhor diríamos a reportagem. Porque *O Despojo dos insensatos* é, acima de tudo, uma excelente reportagem, [...]. Mário Ventura não fez obra de sociologia, mas a sociologia tem no seu livro um documento importante, e tanto mais importante quanto menos dever à imaginação. Vantagem deste romance não-romance...” (SARAMAGO, 1968, s/p.). Nesse comentário, Saramago nos evidencia aspectos *sui generis* de um texto romanesco frente aos seus aportes interdisciplinares, como a história e a sociologia. Portanto, a literariedade,

2. As revistas da *Seara Nova* encontram-se disponíveis no endereço <http://searanova.publ.pt/espolio-digital/>.

parece possuir a Saramago um “valor central, e inconfundível, de referência” (COSTA, 2020, p. 180).

Com base na breve citação anterior, podemos deduzir que, para Saramago, a literariedade é, com efeito, incompatível com o predomínio de um discurso paraliterário (documental). Isso, no entanto, não impede o autor e crítico-ensaísta de investir esforços nas possibilidades múltiplas do texto literário dialogar com os mais diversos registros humanos, de modo a “ser encontrada uma espécie de discurso que, sem desprezar a matriz realista, soubesse enriquecê-la com dados outros, provenientes de uma certa alteridade que, por exemplo, estaria implícita numa relação de tensão constante, numa forma de realismo aberto” (COSTA, 2020, p. 181). Nessas linhas críticas da *Seara Nova* temos, portanto, uma breve visão de José Saramago quanto à prática de um “realismo aberto”, adaptado às necessidades expressivas do ficcionista juntamente às necessidades revisionistas da sociedade, mantendo contato direto com o seu arquivo mais profundo, em que muitos tipos de linguagem se encontram, se retêm e se pluralizam.

Antes de passarmos ao próximo tópico, é preciso assinalar o quanto a crítica que Saramago tece a certos romances vai de encontro aos diversos estudos teóricos que o escritor português possui em sua biblioteca particular de Lanzarote. Acessando a base de dados *Granatensis*, da Universidade de Granada³, temos acesso ao catálogo digital dessa biblioteca, que até hoje permanece nas Ilhas Canárias. Com essa ferramenta, a partir de uma escolha precisa de palavras-chave, podemos identificar e contabilizar dois conjuntos de estudos que se aproximam das suas críticas literárias pelas duas grandes tendências que assinalamos a seguir: do total de 49 obras de teoria literária mapeadas, 60% focam nas relações entre realidade, vivência e expressão literária; do total de 98 obras de teoria da história e da memória mapeadas, 40% tratam especialmente da relação entre testemunho, relato e tempo na representação do passado.

Por dezenas de obras que perpassam Sartre, DUBY e Joe Nitrik, a biblioteca de Saramago nos aponta uma farta coleção de estudos históricos e literários que debatem sobre o cruzamento entre indivíduo, vivência e imaginário. Isso quer dizer que o Saramago leitor, antes do

3. Acessar a plataforma pelo endereço <https://biblioteca.ugr.es/pages/imagenes-noticias/granatensis>.

crítico, preparou-se para aquilo que já começara a apontar em suas intervenções críticas e literárias produzidas desde seu período formativo. É partindo de estudos interdisciplinares e transdisciplinares que Saramago reflete em seus artigos e em suas palestras posteriores, sobre os principais fundamentos da linguagem e da memória, concomitantemente à filosofia da representação que as envolvem.

Os manuscritos e ensaios de Saramago sobre as relações entre ficção e história

Entre os manuscritos mais teóricos de Saramago a respeito das relações entre ficção e história, encontra-se o texto intitulado *O íntimo e o real – simulações e iluminações*, de 1986, no qual o escritor reflete sobre os princípios realistas mais fundamentais da literatura e da própria filosofia, chegando na seguinte verificação: “O real opõe-se ao aparente, ao fictício, ao ideal, ao ilusório, ao possível, ao potencial, etc. Não se opõe ao íntimo. Logo, realidade e intimidade não são conceitos antonómicos” (SARAMAGO, 1986, s/p.). Em uma segunda verificação, Saramago coloca “[i]ntimidade e realidade como imagens flutuantes. Toda a leitura interpretativa da realidade é obra de uma intimidade, em grande parte, e por sua vez, resultante duma realidade interpretada” (SARAMAGO, 1986, s/p.).

A partir dessas duas verificações iniciais, percebemos que Saramago reflete sobre a realidade íntima como foco do processo de entendimento e representação e o quanto essa perspectiva é legítima para cercarmos o mundo e sua história, juntamente com todo o aparato já produzido pelo universo humano até hoje. Nesse sentido, Saramago chega, nesse manuscrito, à sua terceira verificação que é a de que “Na obra de ficção, o narrador é como uma instância mediadora entre a instância do íntimo e a instância do real. O narrador como transformador (irónico) dos dados recolhidos, isto é, o narrador reelabora, modifica, seleciona os fluxos de informação entre a intimidade e a realidade, nas duas direções” (SARAMAGO, 1986, s/p.).

Construindo a imagem do narrador como “um simulador de sentidos, um produtor de alteridades que actuam, de modo ambivalente, sobre o íntimo e sobre o real” (1986, s/p.), Saramago conclui que o narrador e a narrativa são igualmente iluminadores, “mas que para si mesmo, reserva uma zona de sombra. O narrador não está imóvel,

o narrador recusa identificar-se, o narrador multiplica-se, e por essa mesma pluralização torna-se inapreensível, se invisível não pôde tornar-se, continuando presente” (SARAMAGO, 1986, s/p.). Nessa zona de sombra é que as diferentes narrativas, das mais diversas áreas, se cruzam e se integram numa terceira forma mútua de transitar por tempos e espaços passados. Essa questão é tratada mais detidamente no texto “História e ficção”, de Saramago, publicado em 1990 no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. “A História, tal como se escreve, ou [...] tal como a fez o historiador é primeiro livro, não mais que o primeiro livro”. E depois: “Restará sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e é aí, segundo entendo, que o romancista tem o seu campo de trabalho” (SARAMAGO, 1990, p. 19).

Nesse sentido, Saramago toma o romancista não apenas como um desconstrutor dos discursos históricos, mas alguém capaz de reivindicar outro modo de ver o passado, atuando nessas sombras derivada das escolhas narrativas de um dado fato. Ao escolher um fato, tanto o historiador quanto o ficcionista

abandonam deliberadamente um número indeterminado de dados, em nome de razões de classe ou de Estado, ou de natureza política conjuntural, ou ainda em função e por causa das conveniências duma estratégia ideológica que necessite, para justificar-se, não da História, mas duma História. Esse historiador, na realidade, não se limita a escrever História: faz a História. Por outras palavras: o historiador perfeitamente consciente das consequências político-ideológicas do seu trabalho, sabe que o tempo que assim esteve organizando se produzirá como uma lição magistral a quantos vierem a ler. Essa lição é porventura a mais magistral de todas as lições, já que o historiador surge como criador de um mundo outro, ele é aquele que vai decidir o que do passado é importante e o que do passado não merece atenção (SARAMAGO, 1990, p. 19).

Diante de uma impotência real para expressar na história o passado inteiro, Saramago percebeu que muitos ficcionistas foram buscar as possibilidades da ficção na imaginação, na elaboração livre sobre um tecido histórico específico: “Não estava muito longe deste sentimento, suponho eu, o grande Georges Duby, quando escreveu: Imaginemos que..., na primeira linha de um dos seus livros” (SARAMAGO, 1990, p. 19). Esse imaginário colocado ao lado da história despertou (principalmente nos apoiadores de Fukuyama) um sentimento de crise da história. Saramago, neste artigo de 1990, até reconhece

certa inquietação devido à nossa incapacidade para reconstituir o passado de forma plena. Todavia,

[...], não podendo reconstituí-lo como tentados – sou-o eu, pelo menos – a corrigi-lo. Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa de romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido. Certamente se argumentará que se trata de um esforço gratuito, pouco menos que inútil, uma vez que aquilo que hoje somos não é do que poderia ter sido que resultou, mais do que efectivamente foi. Simplesmente, se a leitura histórica, feita por via do romance, chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu (SARAMAGO, 1990, p. 19).

De acordo com tais prerrogativas, para Saramago, duas serão as atitudes possíveis do romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da história: “uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os factos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer intocável; a outra, ousada, leva-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante” (SARAMAGO, 1990, p. 19). Porém, esses dois vastos mundos, à primeira vista inconciliáveis, podem, para Saramago, vir a ser harmonizados na instância narradora, ou seja, graças ao modo de conceber o tempo histórico em múltiplas direções narrativas.

As conferências de Saramago sobre ficção e história

Neste último tópico, abordaremos, primeiramente, a fonte crítica que, em nossa análise, constitui o que de mais profundo produziu Saramago a respeito das relações entre história e ficção fora das linhas do romance: a conferência “Contar a vida de todos e de cada um”, que foi proferida na Feira do Livro de Oslo, em 28 de Outubro de 1995, e transcrita, posteriormente, nos *Cadernos de Lanzarote*. Refinando

princípios que vem desenvolvendo desde o artigo “História e ficção”, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* em 1990, Saramago traça uma reflexão mais ampla acerca tanto dos extremistas céticos que insistem não diferenciar história de ficção quanto daqueles que não enxergam suas aproximações vitais, sugerindo-nos a percepção de uma terceira via romanesca que oscila entre as áreas.

Antes de tudo, Saramago assinala sua preocupação com as tentativas de esfacelamento entre história e ficção, posicionamento assentido por estudiosos do tema que consideram a história apenas como ficção. Segundo Saramago,

Trata-se de uma proposição aparentemente temerária, que poderia mesmo introduzir de modo sub-reptício a insinuação de que não há diferenças substanciais entre Ficção e História. Concluiríamos, neste caso, provavelmente fazendo nascer um novo caos, que tudo no mundo seria Ficção, que nós próprios não seríamos mais do que produtos sempre cambiantes de todas as ficções criadas e a criar, tanto as nossas como as alheias. Seríamos, simultaneamente, os autores e as personagens de uma Ficção Universal sem outra realidade que ter-se constituído com uma espécie de mundo paralelo (SARAMAGO, 1997, p. 619-620).

Se para Saramago a história não pode ser reduzida à poeira, pois com ela se extinguiria toda a vivência dos indivíduos, o historiador, por outro lado, não se limita a escrever verdades, marcando, com seus axiomas, a escrita sobre o passado. No entanto, é precisamente o seu imaginar, que antes havia sido considerado pecado mortal pelos historiadores positivistas e seus continuadores diversos, que se apresenta como um dos recursos que agora fazem com que o discurso do historiador seja possivelmente intermediado com o mundo que investiga e representa.

Esse jogo, explanado por Saramago na palestra de Oslo, ainda que à primeira vista não pareça, tem muito que ver com “as novas percepções, os novos pontos de vista, as novas interpretações que irão tornando cada vez mais densa e substancial a imagem histórica que do Passado nos vinha sendo dada” (SARAMAGO, 1997, p. 623). Ademais, Saramago nos ensina, nesta conferência de 1995, que “a impressão de dispersão da matéria histórica na matéria ficcionada, não só não significa desorganização de uma e outra como aspira a ser uma reorganização de ambas” (SARAMAGO, 1997, p. 624-625).

Chegamos aqui com a chave crítica de Saramago a respeito do problema transdisciplinar proposto desde o início desta breve investigação. A reorganização de ambas as matérias provoca no escritor novas perspectivas de estudo e representação, proporcionando-se a um efeito íntimo do real: “[...], interessa-me-ia as pequenas histórias que vieram a ser consequência dessa História de formato grande, alcançar uma compreensão real das inúmeras e ínfimas histórias pessoais, desse tempo angustiosamente perdido e informe, [...], a substância mental, espiritual e ideológica de que afinal somos feitos” (SARAMAGO, 1997, p. 626). O micro ou íntimo olhar saramaguiano ao passado nos remete a um imenso tempo perdido entre o coletivo e o individual, uma zona inferencial de ações e documentos desencontrados.

A história e, também, a ficção que busca na história o seu objeto, são, em resumo, cruzamentos temporais, percursos traçados por entre casos e pessoas do passado:

Admito que a declaração [...] de ser o historiador um seleccionador de textos, pareça demasiado crua e chocante. Direi, então, em termos mais técnicos, citando um teórico da literatura, que “o historiador realiza uma rarefacção do referencial, criando uma espécie de malha larga, perfeitamente tecida, mas que envolve espaços de obscurecimento ou de redução dos factos”. Ora, deste ponto de vista, parece-me bastante pertinente dizer que a História se nos apresenta como um parente próximo da Ficção, porquanto, ao “rarefazer o referencial”, procede a omissões voluntárias de que irão resultar modificações no panorama do período observado, com forçosa consequência do estabelecimento de relações diferentes entre os factos “sobreviventes”. Aliás, é interessante verificar como certas escolas históricas recentes começaram a sentir-se inquietas quanto ao rigor efectivo duma História como a que vinha sendo estar diante de romancistas dados a temas históricos, não porque escrevam História romanceada, mas porque reflectem uma insatisfação tão profunda que, para aquietar-se, teve de abrir-se à imaginação, uma imaginação que manterá como suporte essencial os factos da História, mas que abandonará a sua antiga exclusiva relação com eles, de sujeição resignada ao império em que se tinham constituído. Não faltará quem considere que, por esta via, a História se tornou menos científica. É uma questão em cuja discussão não me atreveria a participar. Como romancista, basta-me pensar que sempre será melhor ciência aquela que for capaz de me proporcionar uma compreensão dupla: a do Homem pelo Facto, a do Facto pelo Homem (SARAMAGO, 1997, p. 625-626).

Em suma, diante do que foi exposto por Saramago na Feira de Oslo, pode ser possível afirmar que toda a ficção é, e não pode deixar de ser, histórica. Mas é difícil explicar em pormenores como um romancista trabalha literariamente a história sem proceder assim por necessidade de evasão, por incapacidade de entender o presente e de se adaptar a ele, o que nos faria retornar ao romance histórico oitocentista, o mais acabado exemplo de fuga à realidade.

Pelo contrário, é precisamente uma consciência intensíssima e tensional do presente, que leva tanto o romancista quanto o historiador a olhar na direção do passado, não como um refúgio, mas para conhecer mais e, sobretudo, para conhecê-lo melhor. Se Benedetto Croce escreveu um dia que “toda a História é história contemporânea” (CROCE, 1962), Saramago nos mostra que o mestre italiano merecia um aluno capaz de continuá-lo, cuja lição proporcionasse frutos mais saborosos no futuro.

Foi no discurso do título de Doutor Honoris Causa pela UFRGS, ocorrido em Porto Alegre, no dia 26 abril de 1998, que Saramago proferiu claramente sua opinião de que “[...] não seria menos que estulto, de condenar o trabalho da História. Pelo contrário, trata-se de verificar os limites em que ele se move, com prejuízo, aceitemos agora sem restrições a palavra, do presente” (SARAMAGO, 1999, p. 36). Saramago queria com isso significar que, o presente implica necessariamente um contínuo reexame do passado, isto é,

[...], de uma reordenação, e uma reavaliação dos factos pregressos, questionando em consequência cada momento do próprio Presente e portanto das possibilidades do Futuro. [...]. E àqueles que vinham anunciando, com grande estrépito de falsas razões, o fim da História, ousaria eu responder que a História, assim entendida, ainda nem sequer principiou (SARAMAGO, 1999, p. 36).

Nesse sentido, tornam-se compatíveis os fundamentos apresentados nas intervenções de Saramago com o que afirma Márcia Gobbi, por exemplo, ao dizer da necessidade de se considerar a possibilidade de apropriação, pela literatura, das temáticas da história. Segundo a estudiosa, “ao lado daquelas ficções literárias que aludem a situações históricas, com os mais diversos objetivos [...], é preciso pensar naquela série de romances que tomam uma realidade qualquer do universo histórico e a transformam em sua matéria, em parte integrante de sua estrutura” (GOBBI, 2004, p. 38).

Ao conceber a ficção como forma de conhecimento histórico válido (inclusive, mais filosófico que aquele propiciado pela história, como alertara Aristóteles), voltamos ao estudo clássico, porém ainda bastante atual, de Teresa Cristina Cerdeira da Silva, intitulado *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* (1989), em que se faz a seguinte reflexão: “em que medida a postura desses romances, voluntariamente histórica, como confessa o autor, é, senão inovadora, pelo menos mais radical do que outros projetos ficcionais que, em Portugal, transitam também para o discurso do vero sem se contentar com o verossímil?” (SILVA, 1989, p. 61).

Considerações finais

Com todo esse já longo debate suscitado, a lição maior que nos lega o premiado escritor português ainda permanece sensível entre nós. É que, por mais que tenha declarado em inúmeras entrevistas e palestras que história não é ciência e sim ficção, Saramago nos omitia (não intencionalmente, claro) o que ficção pode significar a ele. Os materiais extraliterários, que analisamos brevemente aqui nos apontaram que o escritor exerceu sua crítica no seguinte contexto: “por um lado, está arraigado no cânone realista; por outro, prepondera sua compreensão e valorização profundas da alteridade meta-realista na escrita que abre espaços de problematização deste seu arraigamento” (COSTA, 2020, p. 183).

Portanto, concordamos com Manuel Gusmão ao apontar que “a singularidade da crítica de José Saramago está também no modo como a sua ficção oferece resistência a uma certa vulgata pós-modernista enquanto aceitação de um suposto fim da História e das ideologias” (GUSMÃO, 2012, p. 23). Talvez esteja justamente aqui uma das razões textuais da amplitude heterogênea de suas conferências, de seus ensaios e, no geral, de suas narrativas, e de como “Saramago une desejo de ficção e desejo de história, ou seja, como sintoma de crise e gesto de crítica, como receio da barbárie e desejo de um outro futuro” (GUSMÃO, 2012, p. 23).

Referências

- COSTA, H. Saramago, crítico literário. In: COSTA, Horácio. *Período Formativo*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 170-188.
- CROCE, B. *A história: pensamento e ação*. Tradução de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Imprensa, 1962.
- GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: breve revisão teórica. *Itinerários*, Araraquara-SP, n. 22, p. 37-57, 2004.
- GUSMÃO, M. Linguagem e História segundo José Saramago. *Blimunda* (Revista da Fundação José Saramago), Lisboa, n. 6, p. 21-24, nov. 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago. In: CARVALHAL, T. F.; TUTIKIAN, J. (orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa* (Helder Macedo, José Saramago, Orlanda Amarílis). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999, pp. 101-108.
- REIS, C. A Estátua e a Pedra ou a magia das ficções. *Blimunda* (Revista da Fundação José Saramago), Lisboa, n. 12, p. 55-63, 2013.
- SARAMAGO, J. Uma nova geração de maravilhas. Sobre O Despojo dos Insensatos, de Mário Ventura. *Seara Nova*, Lisboa, n. 1477, s/p, out 1968.
- SARAMAGO, J. *O íntimo e o real: simulações e iluminações* (Manuscrito). 1986. [Documento constituinte do espólio de José Saramago da Biblioteca Nacional de Portugal. Documento acessado pela réplica exposta na Fundação José Saramago].
- SARAMAGO, J. História e ficção. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 400, p. 19-21 1990.
- SARAMAGO, J. *Cadernos de Lanzarote I, II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997-1999.
- SILVA, T. C. C. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- VECCHIO, D. As práticas indiciárias de José Saramago. *Convergência Lusitana*, n. 37, p. 108-127, jan.;jun. 2017.

Ele roubava livros: objetos como inscrição da memória em *K. – Relato de uma busca*

Ricardo Augusto Garro Silva (UFMG)¹

Publicado originalmente em 2011, o romance *K. – Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, narra a trajetória de um escritor judeu-polonês de literatura em língua ídiche, nomeado apenas como K., que migrou para o Brasil no período anterior à Segunda Guerra Mundial. O livro tematiza o desaparecimento de sua filha e do seu genro no Brasil dos anos 1970, sob a ditadura civil-militar que governou o país entre 1964 e 1985.

O desaparecimento é o ponto de partida de uma investigação e peregrinação em busca do paradeiro de ambos, durante as quais, ao mesmo tempo que se delinea a história recente do país, se apresenta a trajetória de K. e de personagens ligados à sua vida. A partir dessa investigação, em uma série de pequenos episódios, o autor expõe a subjetividade do personagem, que, nos capítulos que se sucedem, transforma-se em um símbolo do absurdo de uma realidade marcada pelo abuso do poder representado pelo Estado autoritário.

O personagem K. foi baseado em Meir Kucinski, pai de Bernardo Kucinski, que se exilou da Polônia em 1935, e que, ao chegar ao Brasil, se dedicou ao ensino da literatura em língua ídiche.² Os capítulos em que o autor relata a história de K. são entremeados por outros em que uma série de vozes narrativas, ora em primeira pessoa, ora em terceira, relatam histórias que criam um painel sobre

1. Graduado em Comunicação Social: Jornalismo (UNI-BH), Mestre em Estudos Literários (UFMG), Doutor em Letras: Estudos Literários (UFMG).
2. De família judaica, Meir Kucinski nasceu na Polônia em 1904. Imigrou para o Brasil em 1935, estabelecendo-se em São Paulo, onde trabalhou como mascate e, posteriormente, professor e escritor. Faleceu em 1976, amargurado e sofrido com o desaparecimento de sua filha Ana Rosa, vítima da ditadura militar. Ele teve um conjunto de contos traduzidos do ídiche para o português, com organização e seleção de Rifka Berezin e Hadassa Cytrynowicz, com o título de *Imigrantes, mascates & doutores* (KUCINSKI, 2002). A coletânea é composta, em sua grande maioria, por contos que falam da adaptação e assimilação dos judeus do leste europeu à sociedade brasileira, sendo que em alguns destes se encontram ecos da *Shoah* na vida dos imigrantes judeus no Brasil.

o período histórico da ditadura brasileira. Se a história de K. é contada de forma fragmentária, os capítulos que não se referem diretamente a ele são encerrados em si mesmos, revelando muito do que se constituiu como imaginário da repressão e da luta política do período. Esses capítulos, mesmo que possam ser lidos de forma autônoma, se comunicam às figuras da filha e do genro do personagem, ou se referem, até mesmo dando voz a agentes de repressão da ditadura, ao clima opressivo imposto pelo governo para com seus adversários.

Militantes, policiais, torturadores, informantes e uma série de tipos que marcam o imaginário da época povoam essas histórias e criam paralelismos com os sentidos expressos nos fragmentos sobre K. A narrativa se desdobra em várias, permitindo a Kucinski não apenas criar sobre, mas também se colocar no lugar, por intermédio da narração em primeira pessoa, de indivíduos reais, tais como o delegado de polícia civil, Sérgio Paranhos Fleury,³ que tornou-se notório pelo seu trabalho de repressão aos opositores do regime civil-militar, notadamente após a morte de um dos principais opositores do regime, Carlos Marighella,⁴ em um cerco comandado por ele na região dos Jardins, em São Paulo.

De cunho autoficcional, o romance é a ficcionalização da história real de desaparecimento e assassinato da irmã do autor, Ana Rosa

3. Sérgio Fernando Paranhos Fleury (Niterói, 19 de maio de 1933 / Ilhabela, 1 de maio de 1979) atuou como delegado do Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo durante a ditadura civil-militar no Brasil e ficou notoriamente conhecido por perseguir os opositores do regime. Sofreu diversas acusações formais pelo Ministério Público pela prática de tortura e homicídios. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/sergio-fernando-paranhos-fleury>. Acesso em: 3 nov. 2021.
4. Carlos Marighella (Salvador, 5 de dezembro de 1911 / São Paulo, 4 de novembro de 1969) foi político e escritor. Um dos principais organizadores da luta armada contra a ditadura civil-militar brasileira, e um dos fundadores da Ação Libertadora Nacional (ALN), criada em 1968 por dissidentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). A ALN esteve envolvida em ações de expropriação de bancos e no sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick (Louisville, EUA, 25 de março de 1908 / Washington D.C., EUA, 14 de abril de 1983) em 1969. Marighella chegou a ser considerado o inimigo “número um” do regime civil-militar. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/marighella-carlos>. Acesso em: 3 nov. 2021.

Kucinski Silva,⁵ e do seu marido, Wilson Silva.⁶ O casal ingressa na luta armada filiando-se à Ação Libertadora Nacional (ALN), organização na qual Wilson Silva se tornou um dos dirigentes no início da década de 1970, após as mortes de Carlos Marighela e Joaquim Câmara Ferreira,⁷ fundadores e principais líderes da ALN até então.

Quando o casal foi assassinado, a luta armada estava sendo dizimada pela ditadura, que transformara tortura e assassinato em modo de ação, tendo como propósito não mais deixar sobreviventes entre os integrantes das organizações clandestinas. O capítulo “A queda do ponto” se refere a esse período, por intermédio da ficcionalização do que teriam sido os últimos dias do casal, a partir da percepção de que o lugar onde moravam se tornara conhecido por agentes da ditadura. A esse respeito, Eurídice Figueiredo, em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, salienta o aspecto trágico presente no capítulo:

5. Ana Rosa Kucinski Silva nasceu em 12 de janeiro de 1942, em São Paulo (SP), filha de Meir Kucinski e de Ester Kucinski. Desaparecida em 22 de abril de 1974. Militante da Ação Libertadora Nacional (ALN). Filha de judeus vindos da Polônia, estudou em São Paulo, no Ginásio Estadual Octávio Mendes e, posteriormente, na Universidade de São Paulo, onde se bacharelou em química em 1967. Tornou-se professora no Instituto de Química da USP. Obteve Doutorado em Filosofia também na USP em 1972. Casou-se com o físico Wilson Silva, militante da ALN, em 11 de julho de 1970. Disponível em: <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/ana-rosa-kucinski-silva>. Acesso em: 3 nov. 2021.
6. Wilson Silva, filho de João Silva e Lygia Vilaça Silva, nasceu em 12 de janeiro de 1942, na cidade de São Paulo (SP). Era físico formado pela USP, especializado em processamento de dados, trabalhava na empresa Servix. Militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), desapareceu junto com sua esposa, Ana Rosa Kucinski Silva, na cidade de São Paulo, em 22 de abril de 1974. Disponível em: <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/wilson-silva>. Acesso em: 3 nov. 2021.
7. Joaquim Câmara Ferreira (Jaboticabal, 5 de setembro de 1913 / São Paulo, 23 de outubro de 1970), também conhecido com os codinomes “Velho” e “Toledo”. Foi dirigente do Partido Comunista Brasileiro (PCB), e mais tarde fundador e um dos principais líderes da ALN. Tornou-se mais conhecido por ser um dos comandantes do sequestro do embaixador norte-americano no Brasil, Charles Elbrick, em setembro de 1969. Foi torturado e morto pela equipe do DOI-CODI em outubro de 1970. Disponível em: <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/joaquim-camara-ferreira>. Acesso em: 3 nov. 2021.

Esse sentimento de que o cerco se fecha está presente justamente no capítulo sobre a queda do ponto, quando o casal abandona a casa, carregando o cianureto para a aguardada prisão, tortura e morte [...]. É também neste momento que se dá a hamartia, a falha trágica de que fala Aristóteles: a ALN foi responsável por exigir demais de seus jovens militantes num momento em que não havia mais condições de luta, a obrigação dos chefes teria sido retirar seus militantes de ação, enviá-los para o exterior. Esse sentido trágico do livro provoca no leitor a compaixão e a melancolia (FIGUEIREDO, 2017, p. 132-133).

O tom de uma tragédia que se apresenta como inevitável permeia toda a ação de “A queda do ponto”. Começa já com o fato consumado de que é necessário abandonar o apartamento que ocupam:

Lá fora segue a vida inalterada: senhoras vão às compras, operários trabalham, crianças brincam, mendigos suplicam, namorados namoram. Ali dentro, no pequeno apartamento quarto e sala, instaura-se no casal o pânico. Fremem de ambos as mãos, agora incertas. O diálogo é assustado, os olhos evitam se olhar. Transpiram, exalando desgraça. A queda do ponto naquela manhã só se explica pela delação. Há um informante entre eles, um traidor ou um agente infiltrado, alguém muito próximo a eles dois, entre os poucos que restaram (KUCINSKI, 2014, p. 24).

A decisão de continuar com a luta armada por parte dos líderes da ALN, em um momento em que se acumulavam derrotas seguidas, é motivo de questionamento por parte do narrador. A incapacidade de se perceber o que era possível ou não, determinou a tragédia que se abateu sobre os militantes no momento mais violento da ditadura. A radicalização de um lado e do outro mostrou o quão desigual era o embate, pois, naquele momento, a ditadura resolvera não deixar mais sobreviventes entre os integrantes dos grupos armados. O Estado cercava os militantes que restavam, os poucos que sobreviveram, ainda demorariam a perceber a inutilidade dos combates finais, e o narrador, ao repetir ininterruptamente esse discurso, parece querer reescrever o passado:

O que fazer? Meses antes, quando o chefe caiu, a solução teria sido simples. Teria bastado aceitar a derrota e suspender a luta. Recolher tudo. Poupar-se para outros embates, no futuro. Esta manhã

a solução não é fácil, embora o caminho seja o mesmo, o único e menos complicado do que parece. Reconhecer a derrota. Pronto, acabou. [...] Mas vão passar décadas até os raros sobreviventes admitirem em retrospecto que a única saída era aceitar a derrota. Naquele momento, reclusos e solitários no quarto e sala, o casal não vê esse caminho; não pensam assim (KUCINSKI, 2014, p. 25).

O narrador aponta para o misto de idealismo e de irracionalidade que se abateu individualmente sobre muitos dos militantes nos últimos meses da guerrilha. Wilson Silva e Ana Rosa, em suas versões ficcionais, são mostrados como um exemplo desse irracionalismo:

Se forem rápidos, talvez consigam salvar a metade normal de suas vidas, ou seja, a própria vida. O casal possui documentos legais, empregos estáveis, famílias, amigos, pais e mães e irmãos. A metade não clandestina de suas vidas duplas está intacta. Basta abandonar a metade secreta [...] não por covardia, por sabedoria. Para se preservar. Sobreviver na derrota seria, isso sim, uma vitória. [...] Mas ambos perseveraram. Não agem com lucidez. Não os guia a lógica da luta política, e sim outras lógicas, quem sabe a da culpa, a da solidariedade, ou do desespero (KUCINSKI, 2014, p. 26).

A responsabilidade pelo grupo, a solidariedade aos companheiros restantes, a culpa de abandonar a luta depois de tantos amigos mortos e torturados, tudo isso posto como situações que acorrentam o casal a uma obstinação suicida. Em meio a todo o desespero, os livros, que mais tarde o autor apresentará como principal referência do personagem Wilson Silva, aparecem como símbolo do idealismo que os moviam:

Terão que ser abandonados [...] as dezenas de livros de história, teoria marxista e economia, o manual da guerrilha urbana do Marighella, o livro de Debray, as cartilhas de Marta Harnecker, e os imprevisíveis livros de Nietzsche propondo a força irredutível da vontade individual contra a moral dominante (KUCINSKI, 2014, p. 27).

Kucinski lista livros que compuseram o panorama ideológico de jovens que arriscaram a vida por uma utopia. Ao fazê-lo, ele delinea uma geração que, marcada pela Revolução Cubana, buscou na quimera revolucionária meios de transformação social e política, que no caso brasileiro desembocou no fracasso trágico da luta armada.

Na lista apresentada por Kucinski fica explícito o caráter prático

de livros como os de Marighela, Debray e Harnecker, que se constituíam como manuais de ação e enfrentamento armado. Umberto Eco em *A vertigem das listas*, afirma que há uma diferença considerável entre uma lista *prática* de uma *poética*. A respeito da primeira, ele diz:

A lista prática pode ser exemplificada pela lista de compras, pela lista de convidados de uma festa, pelo catálogo de uma biblioteca, pelo inventário dos objetos de um lugar qualquer (como um escritório, um arquivo, um museu), pelo elenco dos bens de que um testamento dispõe, por uma fatura de mercadorias cujo pagamento se exige, pelo cardápio de um restaurante, pelo elenco dos lugares a serem visitados num guia turístico e até mesmo pelo vocabulário que registra todas as palavras do léxico de uma determinada língua (ECO, 2010, 113).

Se nessa definição de *lista prática* efetuada por Eco, estão incluídos elementos de ordem cotidiana e funcional, ao falar de Arte e Cultura, ele apresenta modos de criação e configuração de listas que, ao longo da História, e tendo como ponto de partida a *Ilíada*, de Homero, unem aspectos *práticos* e *poéticos*. Para isso ele diferencia a enumeração feita da armada grega que cercou Tróia, das cenas de batalhas inscritas pelo deus grego Hefesto no escudo de Aquiles, demarcando e configurando no espaço da criação artística elementos de ordem *prática* e *poética*.

Kucinski, ao listar no momento de derrocada da luta armada os livros abandonados na fuga do casal, ao mesmo tempo que salienta o sentido prático do que eles representam, estabelece sentidos poéticos adjacentes, que demarcam a derrota iminente e o fim simbólico do sonho utópico para uma geração. Assim, na lista *prática* de Kucinski é estabelecida a função *poética* do literário, em que a derrota é apresentada no abandono dos manuais e cartilhas da luta armada que se apresentavam como modo de enfrentamento à ditadura, e que se configuraram como as paixões políticas e intelectuais do casal.

Os objetos deixados para trás também servem para que Kucinski se aprofunde na personalidade do personagem K. e revele toda uma gama de culpas e remorsos na sua relação com a filha. No capítulo “Um inventário de memórias”, K. encontra uma caixa contendo fotografias de sua filha, escondida atrás dos tomos de uma enciclopédia de ídiche que lhe pertencia, que “era como se a filha tivesse posto ali de propósito, para só ele encontrar” (KUCINSKI, 2014, p. 114). Ao

observar as fotografias, apresentam-se aspectos da personalidade de Ana Rosa até então desconhecidos para ele, mas é na sua própria percepção em relação às imagens que as maiores surpresas surgem, pois:

Quando deparou com fotografias da filha em situações e cenários que nunca imaginara, percebeu de novo o quanto da vida dela ignorara e ainda ignorava. Além da pose com as duas amigas, que ele conhecia bem, e as fotografias previsíveis no trabalho, trajando o avental branco do laboratório, havia outras, surpreendentes. Numa delas, a filha monta um cavalo. Em que sítio ou fazenda isso teria acontecido? Em outra, rodopia, numa roda de dança. K. ergue as fotografias uma a uma e as examina com vagar, vestígios preciosos, pedaços da vida da filha. Tenta sem sucesso identificar a cidade do interior na foto da filha ao lado de um coreto no centro de uma pracinha. E só agora percebe, naqueles recortes de tempo e espaço, como a filha fora um ser frágil. K. nunca imaginou que fotografias pudessem suscitar sentimentos assim fortes (KUCINSKI, 2014, p. 114-115).

Essas sensações de surpresa e descoberta permanecem na narrativa:

K. impressiona-se com uma série de fotografias tiradas em Parati, em 1966, conforme estava escrito no verso de algumas delas. Embora se percebesse nessas fotografias a suave fragilidade da filha, ela parece uma mulher madura, plena, tem o semblante sereno de quem está vivendo um bom momento. [...] Aparecia com elegância em todas essas fotografias (KUCINSKI, 2014, p. 118).

Por intermédio das expressões, roupas, ambientes e pessoas com quem divide as fotos, K. tenta reconstruir os momentos vividos por sua filha, com suas alegrias, angústias e sofrimentos. As fotografias revelam aspectos de Ana Rosa desconhecidos por ele, mas não é apenas o lado solar dela que é alvo do escrutínio de K. Ao tentar entender os caminhos percorridos por ela, o personagem esquadrinha as fotografias em busca de elementos que revelem os aspectos de sua personalidade que a levaram à luta clandestina, assim como os reflexos dessa luta no seu dia a dia, com as angústias e temores que se podem supor que marcavam os seus dias. Desta forma:

K. tenta adivinhar naquele punhado de flagrantes, qual teria sido a última imagem da sua filha? Volta à foto do rosto entristecido [...].

Descobriu outras quatro, tiradas em sequência, no mesmo cenário da beira da cama ou de um divã, a mesma blusa leve de florzinhas, o mesmo rosto abatido, o mesmo olhar apertado de desamparo. Ali ele tem certeza, ela já estava vivendo os presságios do pior (KUCINSKI, 2014, p. 119).

Com a descoberta das fotos, percebia o desamparo dela e o quanto tinha ficado alheio a esse seu estado. Eurídice Figueiredo, em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, analisa o capítulo a partir de “A câmara clara” (BARTHES, 1984), de Roland Barthes. Figueiredo começa fazendo a associação entre fotografia e morte, pois:

Ao considerar que a fotografia marca “o isso foi”, Barthes pontua a associação entre a fotografia e a morte, posto que aquilo que foi (que existiu) já não é mais. A fotografia registra a vida (passada) dos mortos e prenuncia a morte dos vivos que um dia morrerão (FIGUEIREDO, 2017, p. 129).

Logo, aborda aquilo que Barthes define como *punctum*:

Na terminologia de Barthes, a foto que revela a alma é aquela que tem o *punctum*, que punge, que emociona. Mas, o que emociona? Não é mensurável, não parece possível avaliar objetivamente a razão de uma fotografia revelar ou não a alma de uma pessoa. Ao olhar as fotos, sabendo que a filha está morta, K. vê desamparo porque ele mesmo está desamparado. O *punctum* é muito mais fruto de quem olha do que propriamente da foto em si (FIGUEIREDO, 2017, p. 130).

No romance de Kucinski encontram-se passagens que se parecem com a própria noção de *punctum* via sua transfiguração literária, como:

Fotografias, ele antes pensava, eram apenas registros de um episódio, a prova de que aquilo aconteceu, ou retratos de pessoas, um documento. No entanto, ali estão fotografias da sua filha sugerindo delicadeza e sensibilidade. Parecem captar a alma da filha. Sentiu um quê de fantasmagoria nas fotografias dela já morta, um estremecimento (KUCINSKI, 2014, p. 115).

A perspectiva de que, no desamparo de Ana Rosa, está o reflexo do próprio desamparo de K., leva à conclusão de que ele, ao procurar nas fotografias os rastros da vida da filha, está atrás de seus próprios rastros e inventariando a sua própria vida. Dessa forma, a realidade

da morte de Ana Rosa é também a realidade de sua morte em vida, pois, no desamparo da filha, está o desamparo de K., que o levará ao abandono da literatura, das reuniões com os amigos estudiosos do ídiche e do desejo de viver. Na fragilidade e no desamparo do rosto expresso nas fotografias, está a percepção de K. de sua própria morte, unindo passado – a morte da filha – e futuro – sua morte – em um tempo único, em que impera a melancolia do presente.

Se as imagens resumem suas ações a partir da presença fantasmática de Ana Rosa, um conjunto de fotografias, reunidas em um álbum, expressam, em última instância, a própria ideia de inventário, de rastros de uma vida no tempo e de vestígios que permanecem como memória. E é isso, na construção ficcional de Kucinski, que K. e a mãe negaram à filha. A indiferença e negligência dos pais é sugerida pela ausência de um álbum de fotografias da infância de Ana Rosa:

Deu-se conta de que nunca montara um álbum de fotografias da filha. Todas as famílias compilavam álbuns assim, menos a sua. Do filho mais velho, o primogênito, sua mulher havia montado um álbum inteiro, desde quando era bebê até o casamento, depois ele magrela no Kibutz em Eretz Israel, depois as netas. Do filho do meio tinha aquela composição, obrigatória na época, da criança sorrindo em várias posições. Colocaram numa moldura bonita, mas álbum não. E da filha nada. Nem moldura, nem álbum. A mãe achava a filha feia. K. sabia disso. Deve ter sido isso, ele pensou. Mas ele não achava a filha feia, mesmo assim não fez álbum (KUCINSKI, 2014, p. 117-118).

O remorso de K. é ainda maior por não encontrar, na caixa de fotos pertencentes à filha, nenhuma com ele ou a ex-esposa, como se ambos não tivessem feito parte da sua vida, ou que, para ela, ambos não merecessem pertencer a um inventário dela:

Não encontra nenhuma fotografia da filha na companhia da mãe ou do pai ou do irmão mais velho. Era como se ela não tivesse tido mãe nem pai; apenas um irmão. O irmão mais velho ela de fato mal conheceu. [...] Ela devia estar com nove anos quando ele partiu para viver no Kibutz em Eretz Israel. A falta de fotografias da mãe explicava-se por sua abulia permanente. A filha nascera em plena guerra, a mãe assombrada pelos rumores de chacinas de sua família na Polônia. Pior, depois, ao crescer com a mãe já derrotada pelas certezas dessas chacinas. K. perturba-se por não encontrar fotografias dele com a

filha, embora ela fosse sua favorita, e ele a levasse todos os dias ao colégio, e a mimasse, como uma princesa (KUCINSKI, 2014, p. 117).

A indiferença passada transforma-se em culpa. Novamente K. se vê imerso em uma rede de sensações as quais não conhecia e para as quais não estava preparado. A caixa torna-se o meio pelo qual K. revisita o passado e o reinterpreta a partir do que entende como perspectiva da filha em relação a ele. Os rastros do passado deixados no presente reorganizam e o transformam. E também o que resta da filha nele, como memória.

O capítulo funciona ainda para que Kucinski inclua um elemento abjeto das práticas dos porões da repressão clandestina. A presença de médicos nas sessões de tortura, expondo a capilaridade da ditadura, que incluía indivíduos do meio civil não apenas como apoiadores ou financiadores do aparato repressivo, mas também como participantes ativos das violências cometidas à margem da lei:

Essas duas fotografias ele levava à polícia, quando registrou o desaparecimento, e depois ao tal médico, no Rio de Janeiro. [...] esse médico dispusera-se a reconhecer desaparecidos políticos observados por ele em sessões de tortura. Sua função era impedir que o supliciado morresse antes de revelar o que os algozes queriam saber. Para esse encontro K. levava também uma única fotografia do marido da filha, que ele conseguiu da família dele. Só agora, ao vasculhar a caixa azul, ele encontrou uma dos dois juntos (KUCINSKI, 2014, p. 116).

Após o desaparecimento, resta a K. o testemunho da vida de Ana Rosa, seja da filha que ele amou, seja da mulher que trilhou seu caminho de forma independente da vontade paterna. A descoberta da vida clandestina da filha aumenta o abismo entre ambos, pois, além do irremediável e do absoluto da morte, existe a consciência da distância e do vazio de suas relações em vida. O efeito decorrente não é apenas da perda devido à morte, mas também da descoberta de um passado que era em grande parte ilusão e engano.

Se nesse capítulo Kucinski expõe as diferenças e ligações entre pai e filha, em outro capítulo, “Livros e expropriação”, é a personalidade do genro que é delineada. A partir da frase inicial “Ele roubava livros”, Kucinski define a personalidade de Wilson Silva. O militante político, fiel ao ideário marxista, tem a partir dos livros roubados o desenho de uma personalidade idealista e apaixonada, que levará

ele e sua esposa a serem assassinados por agentes de repressão do Estado brasileiro:

Ele roubava livros. [...] Levava de tudo, tratados de filosofia, manuais de economia política, compêndios de história, biografias e romances sociais; mas preferia os clássicos do marxismo. [...] Podia pagar pelos livros, mas os roubava por princípio. Expropriava-os em nome da revolução socialista, dizia aos poucos cúmplices de seu segredo. Era como se já praticasse a subversão pregada pelo livro; cada expropriação, um ato de sabotagem do mercado que fazia das ideias objeto de lucro. [...] Também conhecia as livrarias semiclandestinas do Partidão, do Partido Socialista e das duas alas do trotskismo. [...] Mas dessas não roubava. Era um revolucionário. Não um ladrão (KUCINSKI, 2014, p. 51-52).

Kucinski vincula existência e ação política, criando uma personagem que une duas paixões e as usa em busca de um mesmo objetivo. A expropriação como meio de transformar em modo de vida as ideias que combatem o lucro e o mercado, e de colocar em prática a paixão que as palavras e a teoria política dos livros suscitam.

Philipp Blom, em *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*, discorre a respeito de pessoas que dedicaram a vida a criar coleções as mais distintas. Ao caracterizar a prática de colecionar livros, afirma que “Talvez seja a mais rica e mais ambígua de colecionar” (BLOM, 2003, p. 228). É justamente na capacidade de mobilizar ideias e paixões que Blom vai buscar a justificação para sua afirmativa, mas também no que eles têm como meio de transportar ideias e manter vivos aspectos daqueles que os compuseram, possuíram, assim como da época em que foram escritos:

Há tantas coisas ligadas a objetos e sua história, tantos sentimentos, esperanças e ilusões que precisamos preservar para nos preservarmos. Os livros têm as conotações mais poderosas e sutis, pois nunca são apenas objetos, têm uma voz que só parcialmente depende da sua natureza material, e está expressa rigorosamente em seu texto. Eles são ao mesmo tempo relíquias de uma época diferente, e de personalidades para sempre jovens, falando como objetos e como livros, a partir de sua própria época e da época do leitor (BLOM, 2003, p. 228).

Blom, ao apresentar os livros para além de seu caráter material, explicita o caráter simbólico expresso pelas ideias que movem vidas e paixões, ao mesmo tempo que representam épocas e modos

de pensar. Kucinski, ao caracterizar a personagem como um sujeito apaixonado por livros, transmite na escrita o ideário que mobilizou a geração a qual ele próprio pertenceu, pois, tendo como referência os elementos autobiográficos do romance, é sabido que Kucinski e Wilson Silva foram amigos, se formaram juntos em Física em meados dos anos 1960, assim como foi Kucinski quem o apresentou à irmã.

Mas o autor vai mais longe, pois, ao descrever as características físicas e pessoais da personagem, recorre aos livros e à revolução, como se estes elementos o modelassem em todos os seus aspectos:

Seu traço dominante era o maxilar projetado para fora, compondo uma imagem de determinação e intransigência. Embora fosse jovem, estudante, era como se já tivesse ido a uma guerra e dela retornado. Nunca o ouviram contar uma anedota, embora sorrisse com frequência, irônico, como quem se sabe superior. Estava acima das pessoas comuns, porque se imbuíra da predestinação revolucionária. E, diferentemente de muitos de seus colegas, que também se proclamavam rebeldes e socialistas, mas pouco faziam, ele dedicava todas suas energias à preparação revolucionária. Sua paixão pela revolução só tinha paralelo no amor pelos livros (KUCINSKI, 2014, p. 52).

O tom romântico que Kucinski imprime à ação política do personagem é ampliado na exaltação de sua coragem, quando o golpe militar é efetivado e ele age pela preservação dos objetos e elementos que representam suas duas paixões, os livros e a Revolução:

No dia em que os militares saíram às ruas, suspendendo as garantias civis, enquanto o medo e a incerteza invadiam os corações dos ativistas da esquerda, nosso personagem, resoluto, convocou para uma missão especial um de seus confidentes do ideal socialista que tinha carro. Com deliberação e sangue-frio percorreram escritórios e livrarias dos partidos de esquerda, que ele sabia abandonados às pressas. [...] Metodicamente, recolheram todos os livros, panfletos, jornais, tudo o que encontraram, como quem remove a lugar mais seguro o arsenal de guerra, para não cair em mãos inimigas. Do escritório do Partido Socialista levou inclusive os arquivos de filiação partidária (KUCINSKI, 2014, p. 53).

Tal caracterização da personagem, de um sujeito romântico que se arrisca pela causa utópica de preservar as ideias que os livros transmitem, funciona não só como homenagem ao sujeito real, Wilson Silva, mas também ao poder mobilizador dos livros. Mas é na simbolização

da morte e da causa pela qual ele morreu que a homenagem se torna mais efetiva, pois assume a forma, na escrita, de inscrição do sujeito na memória de quem sobreviveu à repressão, caso do autor, e ao mesmo tempo de legado recebido por herança:

Tempos depois, capturado e desaparecido pelos militares, deixou, como único bem, a biblioteca revolucionária de mais de dois mil tomos, a maioria expropriados. Curiosamente, na primeira página de todos eles assinaram, em letras firmes e rápidas, seu nome por extenso e data da expropriação. Queria demarcar uma posse? Não. Não faz sentido. Talvez soubesse, isso sim, e desde sempre, que os livros seriam os únicos vestígios de sua vocação revolucionária, pequenas lápides de um túmulo até hoje inexistente (KUCINSKI, 2014, p. 53-54).

Kucinski, ao assinalar os livros como lápides, os transformam em memória e inscreve, via assinatura, as marcas de vida de um sujeito, ressaltando suas paixões pessoais e as paixões coletivas da época na qual viveu, transmitindo ainda, como herança, essas paixões ao futuro. Movimento similar o autor realiza em relação à personagem da filha, quando esta deixa ao pai o álbum de fotos que o leva a uma nova mirada sobre o passado, fazendo-o redefinir sentimentos, impressões e o que julga pertinente a si e a ela.

Dessa forma, por meio da simbologia dos livros e do álbum de fotos que são abandonados, seja no momento de fuga apressada, seja como algo a ser descoberto, e que mais tarde são legados por herança aos familiares, pode-se entender como Kucinski, por intermédio dos objetos-livro, ao mesmo tempo que define os personagens, elabora a memória dos desaparecidos políticos no contexto da ditadura civil-militar brasileira.

Referências

- BARTHES, R. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BLOM, P. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ECO, U. *A vertigem das listas*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

- FIGUEIREDO, E. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- KUCINSKI, B. K. – *Relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- KUCINSKI, M. *Imigrantes, mascates e doutores*. Vários tradutores. BE-REZIN, R.; CYTRONOWICZ, H. (Orgs.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

História e memória

em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão

Solange do Carmo Vidal Rodrigues (FURG)¹

Considerações iniciais

Um ato de fala em linguagem usual depende sempre de um contexto extraverbal e de uma situação efetivamente existentes que o precedam e sejam exteriores a esse mesmo ato de fala. Em linguagem literária, segundo Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoría de la literatura* (1999), é ao contrário: o contexto extraverbal e a situação dependem da própria linguagem, pois o leitor nada sabe sobre esse contexto nem dessa situação antes que leia o texto literário. Conforme o autor, a linguagem histórica, filosófica e científica são linguagens heterônomas, do ponto de vista semântico, já que sempre pressupõem seres, coisas e feitos reais sobre os quais transmitem algum conhecimento.

Assim, quando se lê em um livro de história: ““Bonaparte había dejado Albenga y alcanzado, junto com Berthier y el comissário Saliceti, la colina de Cbianca, desde doente había vigilado la operación de Montenotte”, sabemos que esta frase expressa uma sucesión de hechos realmente acontecidos” (SILVA, 1999, p. 17). Por outro lado, ao lermos o começo de *Os Maias*:

La casa que los Maias habían venido a habitar en Lisboa, el otoño de 1875, era conocida em las cercanias de la Rua de San Francisco de Paula, y em todo el barrio de la Janelas Verdes, por el nombre de ‘casa del Ramalhete’, o simplemente ‘el Ramalhete’, no nos hallamos ante hechos realmente acontecidos e historicamente verídicos, pues ni existió la familia de los Maias, ni Ramalhete. [...]. Todo esto, sin embargo, es verdad em el mundo imaginário creado por la obra literária. (SILVA, 1999, p. 18)

A impessoalidade de uma voz narrativa, mostrando o horizonte cinzento e desolador através de uma janela, dá início à criação do

1. Mestre em Estudos da Tradução (UFSC). Doutora em História da Literatura (FURG). Professora na Rede Pública Estadual (RS).

mundo imaginário retratado em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1996), de Teolinda Gersão. A seguir, o relato se volta para o ambiente interno, evidenciando a mesma desolação: “Perder, de repente, a sua vida, e não reconhecer o seu rosto reflectido na vidraça. Vaguear pela casa, interrogando cada coisa, e nenhum objeto ter mais nenhuma consigo” (GERSÃO, 1996, p. 11).

Em *História e história cultural* (2012), Sandra J. Pesavento, ao se referir às reflexões fundamentais de Paul Ricoeur para a renovação das ciências humanas, lembra de que o filósofo fala da ficcionalização da história. Segundo Pesavento, isso se daria não apenas pelo papel ocupado pela imaginação na narrativa histórica, na sua função de configurar uma temporalidade, mas também no papel central que o imaginário desempenha na construção deste tecido que vem a ser o passado, colocando-se no seu lugar e figurando-se como se fosse realidade. A autora conclui: “Ora, com tais elementos fictícios, a história se aproximaria do tipo de construção de intriga presente na narrativa literária, mas construindo uma ilusão controlada, pelos traços ou fontes e pela pretensão de verdade” (PESAVENTO, 2012, p. 20).

A respeito do pensamento de Paul Ricoeur em relação ao texto de ficção, Pesavento escreve:

O texto de ficção, ou seja, o texto literário, também suscita uma relação de presença e refiguração temporal. Os acontecimentos contados na narrativa ficcional são fatos passados para a voz narrativa, como se tivessem realmente ocorrido. Eles se assemelham aos fatos narrados pela História, mas se distinguem por liberar possibilidades de acontecer, não efetivadas no passado, mas nos quais o leitor se reconhece e identifica a temporalidade. Para Ricoeur a ficção é quase histórica, assim como a História é quase uma ficção. (PESAVENTO, 2012, p. 20)

O foco desta pesquisa é examinar aspectos relativos à História e Memória no segundo romance da autora portuguesa Teolinda Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, publicado pela primeira vez em 1982. O texto se assemelha, de certa forma, a *O Silêncio* (1981), primeiro romance da autora, uma vez que se refere ao período correspondente ao regime ditatorial salazarista.

Em *Paisagem*, ao se referir à personagem O.S., a autora faz uma alusão à realidade (António Oliveira Salazar), o que constitui um elemento surpreendente à época em que o livro foi publicado. A imaginação criativa de Gersão ao compor sua narrativa, logo após o final

de um período histórico em que o poder constituído se mostrou arbitrário, representa um avanço para a literatura portuguesa: “As carteiras alinhadas diante do quadro preto, do crucifixo e do retrato de O. S. Rezar todas as manhãs por O. S. Rezar em coro a O.S.” (GERSÃO, 1996, p. 111).

O estudo relativo ao romance se voltará ao diálogo entre história, memória e literatura, principalmente após a Revolução dos Cravos. Dividido em três partes, o romance apresenta, em sua abertura, os níveis de desespero por que passa a personagem: “Caindo de braços sobre a cama, por cima das coisas desconexas, deveria haver algures um ponto de fuga, um poço para onde se atirasse, onde caísse assim fundo, mais fundo, cada vez mais fundo” (GERSÃO, 1996, p. 22). O suicídio lhe surge como alternativa: “Só o frasco de vidro estava colado ao seu corpo, fazia parte dela, e não seria mais possível afastá-lo, porque ela não tinha vontade própria. [...] era o frasco de vidro que estava a sonhar e tinha poder de vida ou de morte sobre ela, soube de repente com terror” (GERSÃO, 1996, p. 23).

A sequência narrativa não nos permite estabelecer, até a metade da Primeira Parte de *Paisagem*, quais as razões da angústia da personagem retratada na abertura. Então, a partir deste ponto, temos acesso a alguns elementos: “Voltar atrás e passar outra vez por tudo, a campainha da porta tocando, às quatro horas da tarde, uma carta que ela abrisse [...] não iria entender nunca, aceitar nunca, seu corpo em estilhaços de granada” (GERSÃO, 1996, p. 31).

Os elementos estruturais de *Paisagem com mulher e mar ao fundo* nos remete ao que escreveu Anatol Rosenfeld em *A personagem de ficção* (1994). O crítico aponta que a ficção é o único lugar, em termos epistemológicos, em que seres humanos se tornam transparentes pelo fato de se tratar exclusivamente de seres intencionais, totalmente projetados por orações. Assim, conforme Rosenfeld, os grandes autores, ao levar a ficção às últimas consequências “refazem o mistério do ser humano” (CANDIDO *et al.*, 1994, p. 36).

Em sua angústia, um nome é evocado: “Clara estaria lutando por sobreviver, sobreviver apenas, como se tentasse atravessar o mar, lutariam juntas, disse, [...] caindo mais fundo para dentro da noite” (GERSÃO, 1996, p. 23). De seus monólogos interiores, emergem elementos que possibilitam ao leitor estabelecer conexões, então, nesse ponto do texto, as impressões da personagem passam a ser evidenciadas em primeira pessoa:

Para que servem as casas, quando todos partiram – deixar o corpo atrás de si como uma casa vazia e ir embora [...] nada tenho a explicar, quero apenas ir-me embora, as casas têm risos, chaminés, chapéus altos de feltro e luvas verdes, vestidos com fitilhos saindo das arcas da memória, trazem berços nos braços e correm ao nosso encontro como animais vivos. (GERSÃO, 1996, p. 41)

Contexto histórico e literário à época da publicação do romance

Durante um período de aproximadamente quarenta anos, Portugal viveu sob o regime ditatorial de António Salazar, o “Estado Novo”, que se estendeu desde 1932 até o reestabelecimento da democracia pela Revolução dos Cravos em 1974. A ideologia do estado novo convergia em torno de um encadeamento “Deus, Pátria e Família”. Conforme sugerido pelo *slogan*, a religião foi tomada como um dispositivo regulador capaz de garantir tanto a validade de princípios norteadores do que era considerado como família tradicional quanto legitimasse o projeto nacionalista de Salazar de construção de um império na África.

Segundo Joyce Moss, em *World literature and its times* (2002), a visão conservadora de Salazar – um homem solteiro com formação em seminário e de origem rural – teve um efeito particularmente adverso sobre as mulheres. A autora sublinha a substituição, pelo Estado Novo de 1933, da progressiva Constituição Republicana dos anos 1910: “Whereas the 1910 constitution made divorce available to men and woman on equal footing, the new constitution outlawed divorce for all women married within the Church, that is, for the overwhelming majority of the female population (MOSS, 2002, p. 354).

Recuamos no tempo e apontamos os escritos de mulheres que precederam Teolinda Gersão e, de certa forma, construíram os pilares para aquelas que viriam depois. Em *A companion to Portuguese literature* (2009), Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso, em seu capítulo “Women Writers up to 1974”, apontam que entre os anos 1960 e 1970, um número considerável de mulheres publicavam romances e poesia. Para selecionar apenas algumas na prosa, Maria Judite de Carvalho (1921) se destacou com o romance *Armários vazios* (1966), em que ela detalha o isolamento, a instabilidade e repressão sofridos por uma viúva tentando viver sob o regime do Estado Novo, sem a proteção de um marido.

Em contraste a isso, os limites da liberdade das mulheres e sua identidade foram desafiados pelas obras de Maria Ondina Braga (nascida em 1932), cuja extensa trajetória como professora de português em Goa, Angola, China e Macau na década de 1960 a levou a produzir obras autobiográficas, ficção, crônicas e relatos de viagens, como *Eu vim para ver a terra* (1965), *A China fica ao lado* (1968) e *Estátua de sal* (1969). Obras como essas possibilitaram uma perspectiva especificamente feminina dos últimos anos do império português na África e Leste da Ásia.

O uso da poesia como meio de protesto ganhou importância na década de 1960 e no início dos anos 1970, aumentando assim também a possibilidade de diálogo artístico entre mulheres escritoras. O movimento Poesia 61, que surgiu, em parte, em resposta ao neorrealismo, incluiu três importantes poetisas: Maria Teresa Horta (1937), Luiza Neto Jorge (1939-1989) e Fiamma Hasse Pais Brandão (1938-2007).

Nesse clima, a grande resistência artística empreendida por Natália Correia, por exemplo, vai muito além das próprias publicações. Em sua posição como editora cultural das publicações Estúdio Cor, Correia apoiou a publicação de *Novas cartas portuguesas* (traduzidas para a língua inglesa como *New Portuguese Letters*), em 1972. Em co-autoria entre Maria Isabel Barreno (1939), Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (1938), mais tarde conhecidas como as Três Marias, *Novas cartas portuguesas* viria a ser a mais emblemática e escandalosa obra feminista de Portugal do século XX.

As três coautoras deste texto começaram a escrever na década de 1960. Maria Velho da Costa, que se tornou uma das escritoras mais expressivas do período pós-revolução, produziu um romance experimental, *Maina Mendes* (1969), que conta a história de uma mulher superando a mudez na medida em que vai percebendo como a ancestralidade cultural das mulheres foi silenciada.

A poetisa e jornalista Maria Teresa Horta escreveu um volume de poesia erótica, *Minha senhora de mim* (1971), que foi suprimido pelo regime salazarista. Horta também publicou seu primeiro romance *Ambas as mãos sobre o corpo*, em 1970, descrevendo a autodescoberta de uma mulher através da apropriação da linguagem. O romance de Maria Isabel Barreno *Os outros legítimos superiores*, também de 1970, descreve a rejeição de mulheres jovens ao condicionamento da Igreja e do Estado fascista. “Here, Barreno plays ironically on the prevalence of the Catholic name Maria, moulding women’s individuality to the image of the Virgin in Portuguese society” (OWEN; ALONSO, 2009, p. 178).

A História na história de Gersão

Ao final da Primeira parte de *Paisagem com mulher e mar ao fundo* é possível sabermos que a narradora é uma mulher que teve um filho morto na Guerra Colonial Portuguesa e que Clara era a companheira de seu filho. A estrutura da narrativa é construída de tal forma que se é perceptível o arrefecimento da angústia inicial, surgindo os primeiros sinais de que a personagem não irá sucumbir ao desespero.

A partir desse ponto, os elementos que compõem a trama se organizam em torno de monólogos interiores da narradora, trazendo à tona paisagens e personagens até então não revelados. Ela descreve a forma descontraída com que um jovem casal compõe a rotina de uma vida conjugal:

Ela jamais interferiria naquilo que Pedro tentara fazer, porque sempre sentira obscuramente que esse era um processo que a ultrapassava, e quando ele lhe anunciara que ia viver com Clara, ela aceitara com a mesma naturalidade com que o vira na infância colocar o sol ao centro ou ao lado de um desenho. Ir-se-ia vendo. (GERSÃO, 1996, p. 44)

Suas memórias desconexas recuperam fatos ora de sua própria infância e juventude, ora de seu filho. A ambientação passa a ser externa, então a sequência narrativa se apoia em aspectos da paisagem, no movimento do mar e nos fluxos do tempo: “A areia lisa, deserta. A orla espalhada de água, a todo cumprimento da praia. A hora das gaivotas, voltando do mar [...] aparentemente despreocupadas, mas atentas” (GERSÃO, 1996, p. 47).

Fica claro que há, por um lado, ações no sentido de superação. Em seus devaneios, ela pensava que cada geração experimentava, falhava, perdia, ganhava, recomeçava numa tentativa de mudança. Há, por outro lado, a paralisia que impede uma reação mais energética: “seria um esforço excessivo pensar agora em tudo isso, excessivo e inútil, porque eram já seis horas e ela tinha portanto vivido mais um dia. [...] a noite viria e amanhã seria outro dia” (p. 46).

De suas recordações, surgem imagens de seu filho quando pequeno, levado por sua mão, aproximando-se, sem ruído, dos grandes bandos de gaivotas para vê-las alçar voo todas ao mesmo tempo. Ela se lembra das palavras proferidas por Clara quando morrera Horácio, seu marido e pai de seu filho Pedro: “É preciso não se fechar

em si próprio, como se se fosse a única pessoa a sofrer no mundo, e nada mais existisse, por que é em ti mesma que tem que existir o teu próprio centro” (p. 54).

Intercalados à descrição da paisagem, os episódios são revividos. Assim, por exemplo, em determinado lugar e hora havia “folhas secas e um vento leve de outono” (p. 61). Em outro momento “há uma manha incerta, uma leve neblina, no cais noutras horas diferentemente febril e inquieto” (p. 63). Neste contexto, Hortense se recorda da despedida dos soldados que partiram de navio para a guerra e de que o filho a proibira de vê-lo partir. Ela, no entanto, se posicionara em um lugar em que pudesse acompanhar seu embarque: “procuro distinguir o andar, o porte, a altura, mas a distância engana e não tenho a certeza, uma revolta surda por te deixar partir, abrigar-te da morte no meu corpo, um desejo crispado de que me tivesses visto” (p. 65). Ao encaminhar o texto para o final da Primeira Parte, a autora cria um diálogo imaginário, em tom de ironia, entre mães apontando os riscos que correm as crianças de morrer na primeira infância, seja por descuido delas, seja por falta de condições gerais de nutrição e higiene. Elas falam sobre aqueles que morrem em combate. Há a primeira menção à personagem O.S.:

“Enquanto ele estiver no seu posto de guarda e de vigia, o país estará seguro e confiante, as crianças crescerão, felizes, no meio de jardins floridos, as mães conversarão, exatamente como nós. [...] num gesto de espontânea gratidão mandaram fazer um monumento, uma mulher segurando ao colo uma criança, e embaixo no pedestal de pedra, uma legenda comovida e simples: ‘A O. S., as mães agradecidas’. Só que não é assim, não é assim, é a estátua de um soldado morto, caindo por terra varado por mil balas”. (GERSÃO, 1996, p. 75)

Como desfecho da Primeira Parte, há o entendimento em relação aos fatos e à certeza de que a vida mudaria a partir do que acontecera: “ninguém passou por aqui, ninguém ficou na minha vida, só o vento, o sol, o mar continuam batendo, a praia deserta, sem pegadas, vazia de pessoas, meu filho morto e o mar batendo” (p. 76) A tessitura do romance abarca, em sua Segunda Parte, aspectos substanciais do enredo indicativos de lugares, acontecimentos e personagens que, em seu conjunto, contribuem para a apreensão do texto como um todo.

Oriunda de família pertencente à elevada classe social portuguesa, a personagem Hortense, através de suas lembranças, apresenta

um panorama de como podem ser as relações em núcleos familiares em que imperam costumes patriarcais: “Seu pai. De pé em cima da pirâmide familiar, detentor dos bens e dono único da verdade e da força. Uma vez destruída a segurança, as coisas não param nunca de oscilar. [...] Sabe-se onde começa, mas não onde acaba uma transformação social” (GERSÃO, 1996, p. 126). A descrição das relações entre pais e filhas (Hortense e sua irmã Elisa), a submissão de sua mãe às ordens de seu marido, um militar de alta patente, sinalizam modos de ser de uma camada da sociedade:

A porta admitia os amigos e excluía os inimigos da casa e era por si só uma espécie de teste, de filtro ou de juízo, pelo qual só passavam os que eram julgados dignos. [...] e havia ainda os olhos de vidros das janelas, dissimulados com cortinas e espiando para fora, comentando se o vestido estava certo para a ocasião, a hora do dia, as condições atmosféricas, a situação social de quem o usava, se combinava com a altura do salto. (GERSÃO, 1996, p. 123)

No capítulo “Somos um povo de pobres com mentalidade de ricos”, inserido em *O labirinto da saudade* (1992), de Eduardo Lourenço, há uma alusão à fala de um engenheiro que, ao corrigir erros cometidos por colegas, em obras públicas, profere a referida constatação. Em suas reflexões a respeito das interações entre as classes sociais e suas origens históricas, Eduardo Lourenço escreve:

Empiricamente, o povo português é um povo trabalhador e foi durante séculos um povo literalmente morto de trabalho. Mas a classe historicamente privilegiada é herdeira de uma tradição guerreira de não-trabalho e parasitária dessa atroz e maciça morte de trabalho dos outros. [...] Na verdade, constitui e constituiu a trama da colectiva existência pícara que por necessidade inventámos tornando-nos esses pobres com mentalidades de ricos a que o nosso engenheiro se refere. (LOURENÇO, 1992, p. 129)

Da mesma forma com que Gersão retrata as classes privilegiadas, descrevendo a família de Hortense, a autora sinaliza para o trato dispensado aos funcionários encarregados dos serviços domésticos: “Se de repente parassem, a casa cairia, porque era sustentada por mãos anônimas, provisórias [...] e a casa vivia em tensão, porque a cada momento elas se podiam ir embora, sentia-se ameaçada

e robustecia-se contra elas, acumulava tapetes persas e lustres de Veneza” (GERSÃO, 1996, p.127).

Ela aponta no texto a lida no campo: “E a semente germinará e a seara ondulará ao vento, disse o homem ao meio-dia. E o Sol a queimarà pela raiz, disse a morte” (p. 91). Também, os trabalhadores do mar: “E aquele que partiu para o mar deitou as redes, mas os peixes vieram à tona de água com os olhos vítreos e a barriga para cima. [...] e as ruas ficaram de repente inundadas de sargaços e peixes mortos” (p. 92). Lembra-se dos que deixaram sua terra natal, em busca de condições melhores de vida: “Os homens partiram em segredo durante a noite, galgaram montes a pé, foram abatidos a tiros nas proximidades das fronteiras, rasgaram as mãos em pedras, dormiram ao relento. [...] perderam a memória de uma pátria, morreram em emboscadas nas esquinas” (p. 92).

Segundo Eduardo Lourenço (1992), o que vem estruturando a literatura portuguesa no seu âmbito, desde o período Modernista, é o projeto novo de problematizar a relação do escritor, ou de forma mais genérica, por assim dizer, de cada consciência individual com a realidade específica e autônoma que é a Pátria. Lourenço sublinha: “E como o laço próprio que une o escritor, enquanto tal, à sua Pátria, é a escrita, a problematização dessas relações é antes de tudo problematização da escrita, nova ou inovadora maneira de falar a Pátria escrevendo-a em termos específicos” (LOURENÇO, 1992, p.79).

Aos relatos da vida familiar de Hortense, intercalam-se fatos da vida social. Há, nesse aspecto, a inserção das personagens ao contexto histórico vigente. Gersão entrelaça os fios de sua trama romanesca aos eventos históricos verídicos. A partir de um recuo no tempo, por meio de lembranças de sua protagonista, ficamos sabendo que ela decidira fugir da casa de seus pais: “Dezoito anos de repente, como um dia, num dia nasci, noutra dia cresci, e ao terceiro dia deixo os mortos para trás e vou-me embora, apenas vivera nesta casa um dia só, pensou, respirando fundo, com alívio” (GERSÃO, 1996, p. 125).

Os elementos formais na escrita de Teolinda Gersão, ao elaborar *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, nos remete ao que escreveu Ana Paula Arnaut (2011), em seu ensaio “Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo”. Segundo Arnaut, por mais que um número considerável de escritores e ensaístas o repudiem, o termo Pós-Modernismo não pode deixar de ser usado. Em relação à Literatura Portuguesa, a autora aponta o consenso de que

o início desse período coincidiu com a publicação de *O delfim* (1968), de José Cardoso Pires: “É nas páginas desse romance que confluem, ainda que por vezes em embrião, as principais marcas estéticas, e também ideológicas, do que na esteira do movimento originário dos Estados Unidos, se consubstancia uma diferente maneira de fazer e de entender a arte literária” (ARNAUT, 2011, p. 130).

A sequência narrativa de *Paisagem* conduz o leitor à percepção de que Hortense construiu uma vida agradável na companhia de um homem chamado Horácio: “Pela primeira vez na sua vida andava num lugar e não contra ele” (p. 93). O filho do casal é descrito em diferentes períodos de sua vida: “Pedro vem a correr com um bibe azul e branco, do fundo do jardim, tem cinco anos, tem três anos, tem um ano apenas. [...] Horácio espera-o, abrindo os braços” (p. 97). Ou, por exemplo: “Pedro pegando em lápis de feltro e desenhando as casas tortamente. A árvore, o telhado, o pássaro, a relva. [...] A casa a criança o corpo o Sol. O início. No início era o amor. Mas onde começar se não existe início, se tudo foi envenenado, pervertido” (p. 106).

Entre avanços e retrocessos na linha do tempo, a autora compõe os eventos que atravessam a trajetória da personagem. Em uma espécie de mosaico, é preciso unir as peças para chegarmos aos fatos, por exemplo: “Por vezes ela quase esquecera O.S. Durante vinte anos de sua vida sempre de novo tentara criar um espaço onde a sua lei não tinha poder algum” (p. 92). Nada há que descreva o tempo que decorreu desde sua fuga de casa e os caminhos que percorreu até que tivesse constituído um espaço de amorosidade para si e para o núcleo familiar que construiu.

Esse formato de escrita de Teolinda Gersão, em *Paisagem*, é destacado por Ana Paula Arnaut ao mencionar *Um verão assim* (1974), de Mário Cláudio. Nessa obra, conforme Arnaut: “ensaíam-se os limites de uma exposição fragmentária, decorrente, na sua essência, e num primeiro nível, do jogo formal e semântico entre a poesia e a prosa, manipulações sintáticas e de pontuação incluídas” (ARNAUT, 2011, p. 132). A técnica utilizada por Mário Cláudio, do ponto de vista da narratividade, é usada por outros autores, elencados por Arnaut:

A sensibilidade (nova) de que falamos não implica também [...] a rígida obediência a um novo conceito de (uma nova) literatura, ou melhor, já que nos ocupamos da narrativa, a uma nova maneira de conceber o gênero romance. Por isso encontramos outros escritores

tão semelhantes e ao mesmo tempo tão diversos como Teolinda Gersão, Maria Isabel Barreno, Hélia Correia, Mário de Carvalho, Maria Gabriela Llansol, ou José Saramago e António Lobo Antunes, para lembrarmos apenas alguns dos autores que, tal como José Cardoso Pires, não resistiram à sedução pelo polémico ou, no mínimo pelo estranho e pelo diferente. (ARNAUT, 2011, p. 133)

A harmonia do ambiente familiar descrito através dos relatos de Hortense vem atrelada à atuação de O.S., evidenciando prenúncios de perigo, de catástrofe iminente: “Como se fosse possível celebrar verdadeiramente a festa, e não existisse por detrás de tudo, cortando a alegria, cortando a vida, a mão de O.S., levantando-se acima de todas as coisas, fazendo parar o país, parar o tempo, retroceder séculos atrás” (GERSÃO, 1996, p. 88).

Ao comparar sua forma de viver em companhia de Horácio e de seu filho com a constituição organizada por seus pais, ela conclui: “Nada mais me sufoca nem bloqueia, podem contar comigo para ajudar a construir o mundo – a casa aberta aos outros. [...] uma pequena família crescendo como um tronco, um ramo de árvore, o milagre de um corpo, abrindo à luz” (p. 96). Nesses momentos, a certeza de adversidades atua como sombra em seu dia luminoso: “Mas sempre de novo o universo de O. S. voltaria, agredindo, batendo contra a casa, desafiando com a sua violência as paredes frágeis, a felicidade – via agora – fora sempre uma pausa breve, clandestina, roubada ao tempo” (p. 97).

Ao final da Segunda Parte do romance, a reflexão da narradora se volta para a forma como morreu seu marido Horácio: “porque ele vivera a vida toda lutando sob uma carga insuportável de tensão, aparando todos os golpes, defendendo-se, até que o último golpe de O.S. o atingira em cheio e ele não encontrara dentro de si capacidade imediata de resposta” (p. 142). Nesta sequência, em que o texto se encaminha para o final, a morte de seu filho vem à tona: “Havia no mundo milhares de mortes iguais, que não se podiam imputar a O.S. e que ela mitificava e distorcia as coisas, e também da morte de Pedro, da morte de todos os que não voltavam, de todas as mortes cometidas ilibariam sempre O. S. era ela que falseava tudo e era louca” (GERSÃO, 1996, p. 142)

Poucos anos haviam decorrido desde o final do regime salazarista, quando Teolinda Gersão publicou *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. A imaginação criativa da autora tratou de temas relativos

à sociedade daquela época. As questões históricas foram retratadas do ponto de vista de quem viveu o momento. Nesse caso, a memória da autora acessou um passado recente para ela. No capítulo “O que significa elaborar o passado?”, inserido no livro *Lembrar, escrever, esquecer* (2006), Jeanne Marie Gagnebin se refere às metáforas fundadoras da concepção que temos de memória e lembrança. Entre essas, Gagnebin destaca a escrita:

Este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as esteias funerárias até os e-mails efêmeros que apagamos depois do uso – sem esquecer, naturalmente, os papiros, os palimpsestos, a tábua de cera de Aristóteles, o bloco mágico de Freud, os livros e as bibliotecas: metáforas-chave das tentativas filosóficas, literárias e psicológicas de descrever os mecanismos da memória e do lembrar. (GAGNEBIN, 2006, p. 111)

Considerações finais

Na Terceira Parte do romance, os elementos construídos para confeirir um desfecho na trama são retomados. A casa em cuja janela a cena inicial é retratada, trata-se de uma propriedade onde a família passava o verão. Hortense se refugiara no local, esquecendo-se de tudo que a cercava. Por fim, ao retornar, percebe que Clara, sua nora – jovem e grávida –, precisava de apoio e cuidados tanto quanto ela: “Se por exemplo *eu* precisasse de ti, precisasse que tivesses vindo antes que tivesses vindo antes” (GERSÃO, 1996, p. 185 – grifo da autora).

Os recursos narrativos utilizados ao compor o final do romance permitem que reconheçamos em Teolinda Gersão a contadora de histórias. O diálogo estabelecido entre as duas personagens remete às suas fragilidades, seus medos, sua potência ou a sua falta de existir. Dentro desse contexto, o suspense dos últimos momentos imprime ao romance um caráter de leitura de fruição, o prazer oferecido pela literatura, considerada como uma manifestação lúdica.

Ao tomar para si os cuidados com a casa e com Clara, Hortense encontra um frasco vazio de pílulas para dormir: “Uma ideia sem forma, no fundo de mim, me assalta, e corro para a porta de teu quarto, de repente” (p. 193). A cena seguinte já é ambientada em um hospital: “Acalme-se, diz, parando de escrever, tomou que quantidade, a que horas?” (p. 193).

A literatura, segundo Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1999), não é filosofia disfarçada, e nem o conhecimento transmitido por ela se identifica com conceitos abstratos e com princípios científicos. Contudo, a ruptura total entre literatura e atividade cognoscitiva representa uma mutilação inaceitável do fenômeno literário, pois toda obra literária autêntica traduz uma experiência humana e diz algo acerca do homem e do mundo: “la literatura expresa siempre determinados valores, da forma a una cosmovisión, revela alma – en suma, constituye un conocimiento (SILVA, 1999, p. 72).

Hortense vagueia pelos corredores do hospital, e as portas se fecham. Ela não sabe de Clara e, em seu desespero, pensa: “nós te ajudamos, todos nós (por favor, não digas que vim tarde demais, alguém anônimo que deu o sangue que te injectam)” (GERSÃO, 1996, p. 196). Ao perguntar sobre Clara, respondem que começa a reagir. Então, sem forças, ela teme ouvir dizer que a criança esteja morta. Alguém indica o elevador. Sua visita está liberada. É no oitavo piso. Ela corre pelas escadas. Corre até o berço e encontra um corpo pequeno perfeito, abrindo passagem, experimentando o ar e o espaço “o choque da sombra contra a luz” (GERSÃO, 1996, p. 196).

Referências

- ARNAUT, A. P. Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. *Via Atlântica*, [S. l.], n. 17, p. 129-140, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544>. Acesso em: 3 nov. 2021.
- CANDIDO, A; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GERSÃO, T. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- LOURENÇO, E. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- MOSS, J. *World literature and its times*. Vol. 4: Spanish and Portuguese literature. Portuguese Literatures and their times. New York: Gale Group, 2002.

- OWEW, H.; ALONSO, C. P. Women Writers up to 1974. In: PARKINSON, S; ALONSO, C. P.; EARLE, T. F. (ed.) *A companion to Portuguese Literature*. Nova Iorque: Tamesis, 2009. p. ??-??.
- PESAVENTO, S. J. *História e história cultural*. São Paulo: Autêntica, 2012.
- SILVA, V. M. A. *Teoría de la literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Madri: Gredos, 1999.

Literatura, reminiscência, esquecimento.**Notas de leitura de Milton Hatoum**Rayniere Sousa (UFPA)¹Augusto Sarmiento-Pantoja (UFPA)²**Introdução**

Os trabalhos relativos ao retorno ao passado são encontrados nas mais distintas formas de manifestação intelectual. Para esse discurso a ser produzido, interessa-nos os efeitos do território mnemônico nas produções literárias. A partir da movimentação da noção memória-esquecimento, propomos uma investigação das marcas representativas dessa tarefa imprescindível para indivíduos situados na temporalidade vivenciada.

A exposição aos grandes eventos que vão além de mera matéria retratada na historiografia das sociedades recebe trato literário e desempenha, em muitos casos, a função de mote narrativo. Sobre isso, podem ser mencionados romances e outras publicações do ficcionista Milton Hatoum. Diante disso, receberam enfoque, para essa análise, dois romances: *Cinzas do Norte* (2010) e *A noite da espera* (2017).

Textos que movimentam e são movimentados pelas questões pertinentes ao exercício da memória que contam, nesse exame, com o suporte teórico de Paolo Rossi (2010) e de Aleida Assmann (2011) para o levantamento das argumentações em torno de suas problemáticas. O registro de emoções e o estabelecimento de diálogos por meio de recursos escritos como cartas, bilhetes e rascunhos acionam recordações nos personagens. Surge desse contexto o interesse em investigar as possibilidades de diálogo em torno dessa tarefa imprescindível.

1. Mestrando em Lingüística e Teoria Literária (UFPA). Especialista em Docência do Ensino Superior (FACIBRA). Licenciado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa (UFPA). Artigo resultante de pesquisa com fomento da CAPES.
2. Doutor em Teoria e História da Literatura (UNICAMP). Professor Adjunto I (UFPA).

Movimentações do esquecimento: lembrar para não sucumbir

O ser humano vive situações insólitas de maneira constante: o principal motivo é a convivência com outros indivíduos no emaranhado complexo que chamamos de sociedade. Sem penetrar no âmago da questão, mas tomando-a como mote de discussão, adentramos numa tentativa de movimentação teórica pertinente: o campo mnemônico e as suas possíveis armadilhas ao relacionarmos com o esquecimento quando acionadas.

A tecnologia transformou os vínculos que são estabelecidos com momentos passados. A própria noção de temporalidade tornou-se mais efêmera e a sensação compartilhada é uma constante movimentação. Pensamos nisso a partir de várias perspectivas e, inclusive, das diferentes formas de concepção do conhecimento e dos campos do saber.

Pretendemos, com isso, estabelecer diálogo com pensadores e estudiosos capazes de promover a discussão que envolve as inquietações desse estudo: a perspectiva da memória e do esquecimento. Para isso, concentramos as atenções nos registros desses pontos na literatura, sobretudo, em dois romances de Milton Hatoum que podem ser lidos como produções movimentadoras dessas problemáticas.

Sobre isso, realizamos alguns apontamentos: de que maneira essas relações são estabelecidas? Como podemos perceber o trato desse ponto de vista na constituição de romances representativos da literatura brasileira? Além do mais, como isso pode ser notado nos romances em análise? Qual seria a importância de pensar a memória e o esquecimento no contexto brasileiro? Por ora, não se estabelece uma tentativa de elucidar todas as questões suscitadas por meio desse debate, mas se intenta uma revisita aos questionamentos com a finalidade de aclarar pontos dessa discussão e, quem sabe, instigar provocações capazes de estabelecer mais questionamentos que possam ser lidos como respostas ou possibilidades de prosseguimento das (nas) investigações.

Relacionada ao tempo e às distintas crenças, a memória recebe enfoque pelo intermédio das possibilidades de comunicação com o esquecimento. Para muitos “[...] é o esquecimento que suscita a memória e permite voltar-se para o esquecido” (ROSSI, 2010, p. 20). Ligada ao terreno historiográfico, a memória mostra-se no domínio comum das relações humanas, mas as suas nuances revelam-se de

maneira gradativa. Em suma, conforme já se comentou, a partir do ponto de vista adotado, o estabelecimento de debates dessa natureza pode compreender esses fenômenos como análogos ou então como opostos apesar das relações de dependência criadas. Desse modo, Paolo Rossi verifica essa questão em seus ensaios sobre a memória e o esquecimento. Para ele,

O entrelaçamento de memória-esquecimento é muito profundo. Mesmo quando se teorizam rupturas totais e irreparáveis e transformações radicais. Nas situações histórico-culturais em que predominam a cólera e o espírito de rebelião, a exigência de um passado é frequentemente tão forte quanto a que diz respeito ao futuro. (ROSSI, 2010, p. 25).

Anteriormente, mencionamos a modificação na forma de visão dada aos modos de organização temporal. As antigas estruturas daquilo que seria o passado interferem de modo direto no presente que está em desenvolvimento constante e ocasionam, por exemplo, a visão pessimista ou realista não eufêmica de uma espécie de materialidade do futuro, assim como o autor comentou no trecho acima.

Emergem, assim, constantes discursos que vão além das manifestações políticas, sendo guiados pelo ecoar das questões relativas à memória, ao afastamento de qualquer silenciamento ou à possibilidade de negacionismo. Isso pode ser lido como um empreendimento social que se justifica pela evidência de fragilidades no percurso de experiências humanas. Sobre isso, Rossi ainda aponta que:

Entre as razões que explicam as paixões atuais pelo tema da memória há, sem dúvida, uma grande “demanda de passado” e uma renovação do interesse pelos argumentos e temas que pareciam superados ou marginais, tanto para os teóricos da invasão geral da técnica do mundo moderno, quanto para os teóricos da superação do capitalismo e da revolução mundial: o localismo, o nacional, o regional, o urbano, o bairro, as minorias, os grupos, suas culturas etc. (ROSSI, 2010, p. 25).

Vistos sobre a ótica conceitual, a memória e o esquecimento, portanto, são temas que podem seguir linhas de interpretação guiadas por meio da quantidade de movimentos materializados pelos mais distintos “ismos” apontados pelo autor. Em continuidade, há a justificativa do interesse dos estudos e das investigações que se guiam

pelo campo mnemônico para “[o] terror que temos da amnésia, das dificuldades renovadas que se interpõem em nossas tentativas de conectar num conjunto aceitável de algum modo, o passado, o presente e o futuro” (ROSSI, 2010, p. 30).

Ao situar esse trabalho crítico sobre o tema da memória, pontuamos que o objeto da análise é constituído por romances publicados em momentos diferentes. Sendo eles separados por 12 anos (2005 e 2017, exatamente), mas apresentam tempos da narrativa que remontam ao fim dos períodos que circunscrevem eventos, com destaque para experiências coletivas – figurando-se assim na historiografia. Nesse contexto, a evocação ao século passado é uma constante, para a compreensão do enredo dos romances necessitamos de preparo para esse regresso. Até porque isso se deve ao fato,

[da] história do século XX, conforme bem sabemos também quando tentamos esquecê-lo, está cheia de censuras, apagamentos, ocultações, sumiços, condenações, retratações públicas e confissões de inúmeras traições, além de declarações de culpa e de vergonha. Obras inteiras de história foram reescritas, apagando os nomes dos heróis de um período; catálogos editoriais foram mutilados, assim como foram subtraídas fichas nos catálogos das bibliotecas. (ROSSI, 2010, p. 33).

Nesse clima marcado pela tensão e pela tentativa de reescrita ou até mesmo de seleção de memórias (se é que podemos tratar nesses termos), evidenciamos as configurações do diálogo tratado nesse exame. Não por acaso, essa discussão surge mediante a quantidade de leituras realizadas dos romances de Milton Hatoum que trabalham com essas categorias. Elas oportunizam, assim, a revisita a questões circunscritas no âmbito da violência estatal e, também, como uma postura presente nas vivências de personagens. Ainda nesse sentido, pensar a memória mostra-se uma reflexão muito além da relação conflituosa e antitética anteriormente referenciada: memória e esquecimento. Nesses termos, o trabalho da egiptóloga Aleida Assmann (2011) indica pontos fundamentais para a noção de memória aqui utilizada. Afinal,

As movimentações da memória, ao contrário da tradição continuamente perpetuada e propagada, são esporádicas e nervosas, como se ligadas à eletricidade. A lembrança sempre exige um gatilho, ou, segundo Heiner Müller, o processo de lembrança se dispara em

choques. Na verdade não há nada que tenha mantido a lembrança tanto tempo em funcionamento quanto a catástrofe da destruição e do esquecimento que teve lugar em meados do século XX. (ASSMANN, 2011, p. 22).

Os romances referenciados são motivados pelos choques que a realidade, em muitos momentos guiada pela tristeza, provoca. Nesse sentido, tais gatilhos materializam-se no universo diegético dessas publicações de Milton Hatoum. Eles aclaram questões que sofreram tentativas de apagamento e com isso determinam os discursos que serão deletados para, então, irromperem-se outros.

O contexto de violência praticada pelo Estado, no período da Ditadura Civil-Militar (1964-1985), suscita esse tipo de debate. Os dois romances, selecionados para análise, são marcados pela memória de tempos sombrios – inegavelmente, o que se tornou um ponto muito comentado pela fortuna crítica do autor. Nesses termos, dialogamos com a tarefa de um trabalho arqueológico envolvendo esses romances de Milton Hatoum. Respeitamos, para isso, as delimitações de um artigo científico.

Por isso, retomamos (com o esforço de dar um novo vigor) a questão dos meandros da memória e do esquecimento, que por meio de um breve percurso pelos textos críticos acerca das produções do ficcionista é capaz de proporcionar reflexões aprofundadas. No entanto, advertimos um dos traços da concepção mnemônica aqui suscitada: para essa leitura,

[...] a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias. Essa energia pode dificultar a recuperação da informação – como no caso do esquecimento – ou bloqueá-la – como no caso da repressão. Porém ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova disposição das lembranças. O ato de armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo. No que diz respeito à psicomotricidade da recordação, esquecimento e recordação estão indissociavelmente intrincados. (ASSMANN, 2011, p. 34).

O título do texto da egiptóloga é claro e investiga os espaços da recordação que são concebidos aqui sob a acepção do tempo como território propício ao exercício da evocação. Ampliamos, com isso, a

noção da memória como tarefa – circunscrita em muitos casos como mote de discussões sobre as questões identitárias, o que também é válido, mas não somente isso. Um dos recursos utilizados como uma mídia da recordação, pode ser “A escrita [que] é um meio de eternização não somente para os heróis cantados nos poemas, mas também para o próprio autor” (ASSMANN, 2011, p. 51). Ainda em conformidade com o argumento da autora, de maneira assertiva, temos acesso ao seu pensamento acerca dessa noção da temporalidade como uma espécie de terreno ou de alegoria favorável à recordação. Ademais, “No salão de imagens da história o tempo torna-se espaço; mais precisamente: espaço de recordação em que a memória é construída, representada e ensaiada” (ASSMANN, 2011, p. 52).

Ademais, os narradores de Milton Hatoum constituem seus relatos por meio de instrumentais que promovem regiões permeadas pela memória – como notamos ao longo dos comentários já levantados. Olavo é tomado por uma angústia que o motiva a narrar episódios da vida do turbulento Raimundo. Em consonância, Martim é motivado pela ausência da mãe que o perturba a tal ponto de deixá-lo desorientado. Ele emprega, assim, por meio da escrita de um diário, sua força memorialística e proporciona o enredo angustiante de uma longa espera. Concordamos com Assmann quando diz que “Narrar é superação e participação, depois do conflito, disputa e alienação. Só é capaz de recordar e narrar quem já superou o pior e de novo vive circunstâncias seguras e sociáveis” (ASSMANN, 2011, p. 96). Acrescentamos, logo, a prerrogativa de uma chance, de uma busca incessante por esse espaço seguro e confiável.

Por essa razão acreditamos na prerrogativa de uma nova constituição dos fatos vivenciados por intermédio da recordação, mas que pode ser guiada pela tentativa de assimilação ou de fuga do esquecimento como sombra e como apagamento. A retomada da ótica de Assmann (2011) não ocorre de uma força do acaso. A autora proporciona esse ponto de vista que embasa de maneira direta as leituras dos romances de Milton Hatoum. Isso se configura, segundo nossa percepção, mediante as origens das narrações estarem ligadas ao nascimento de uma tentativa de reelaboração dos episódios extremos vivenciados pelos personagens. Afinal, “A recordação não é reflexo passivo de reconstituição, mas ato produtivo de uma nova percepção. Foi por isso que Freud denominou ‘reescrita’ a ativação de vestígios da recordação” (ASSMANN, 2011, p. 117).

De fato, o regresso exercido por meio da evocação de memórias não causa um efeito apático, mas um envolvimento na matéria a ponto de oportunizar uma reelaboração, como tem se visto nos estudos de Rossi (2010) e de Assmann (2011). Em conformidade e como traço análogo a tais asserções, corroboramos nosso ponto de vista com a referência ao argumento de Júlio César Bentivoglio (2014). Conforme seu pensamento,

[...] o acesso ao passado jamais será integral, visto nenhuma pesquisa conseguir recuperar na totalidade o vivido. A este problema poder-se-ia acrescentar um outro, relacionado com a produção deliberada do esquecimento. [...]

Enquanto a memória goza de prestígio em trajetória longa e poderosa nas ciências sociais e históricas, percebe-se a rigor, que os estudos sobre o esquecimento são acanhados, não conseguindo boa reputação. (BENTIVOGLIO, 2014, p. 381).

Com isso, objetivamos, a partir da leitura dos romances a promoção de um norte interpretativo da escrita ficcional de Milton Hatoum. As considerações pretendem situar quais são os possíveis espaços de recordação, assim como as mídias escritas empregadas na efetivação dessas narrativas. Para isso, retomar os empreendimentos tomados como gatilhos memorialísticos é um passo imprescindível. Sabemos de antemão que se trata de relatos oriundos da necessidade de contar eventos passados.

O leitor, então, tem uma experiência estética embalada pelas memórias de narradores marcados pelos episódios violentos de um passado revisitado e afugentado pelo esquecimento que age ora como um elemento sombrio ligado à destruição, ora como constituinte do relato. Diante desse complexo jogo que vai além da estratégia estética dos romances, propomos o desenvolvimento de tal exercício crítico.

Recolhendo memórias: a fuga ou o encontro com o esquecimento?

A narração de *Cinzas do Norte* (2010) é constituída por um narrador principal, o órfão Olavo; por Ranulfo, que também escreve cartas reveladas ao longo do romance e que entrecortam os relatos principais; e, por Raimundo (ou simplesmente Mundo), que troca correspondências com seu amigo e narrador. Eles utilizam recursos escritos para

evocar situações passadas e estabelecer comunicação entre si em suas mais diferentes temporalidades. O leitor, então, tem acesso ao passado dos personagens no tempo de narração, que se difere do tempo da narrativa. Com isso, temos conhecimento de situações pretéritas reveladas num presente vivenciado pelos personagens.

Nesse sentido, as experiências acionam gatilhos memorialísticos nos narradores desse romance, que efetivam, então, seus escritos. Olavo, nesse caso, é tomado por um ímpeto de narrar a história de Raimundo. Na fase adulta de sua vida, este se vê diante dessa necessidade devido as lembranças de seu amigo, evocadas por meio de objetos pessoais. Afinal,

Ainda guardo seu caderno com desenhos e anotações, e os esboços de várias obras inacabadas, feitos no Brasil e na Europa, na vida à deriva a que se lançou sem medo, como se quisesse se rasgar por dentro e repetisse a cada minuto a frase que enviou para mim num cartão postal de Londres: “Ou a obediência estúpida ou a revolta”. (HATOUM, 2010, p, 7).

Portanto, tomamos como ponto de partida analítica a evocação de memórias por intermédio de registros escritos. Nesse caso, acionamos um campo que pode ser considerado inerte na vida de Olavo. A motivação surge mediante uma carta de Raimundo – ainda guardada juntamente com outros pertences, como se evidenciou. Ao longo do romance, temos outras marcas que podem comprovar as argumentações levantadas. Sobre isso, Dayane Gonçalves pontua de maneira assertiva que

O que importa, principalmente, é a consciência da falibilidade da memória enquanto pura força de armazenamento. A essa ideia de imaginário soma-se o gesto da escrita, como produção da ordem da criação, e que nessas ficções torna-se o meio pelo qual se elabora o passado e se inscreve a memória [...]. (GONÇALVES 2020, p. 40)

Nessas circunstâncias, a escrita de si, em *Cinzas do Norte*, surge pelas questões percebidas por um terceiro, Olavo, como dito, mas também por meio da palavra tomada pelo próprio protagonista. Acreditamos, então, na cristalização das tais armadilhas da memória, direcionadas num momento anterior e referenciadas sob o alerta no excerto destacado. Esse é o caso que irrompe, portanto, em alguns trechos como é visto nas anotações de um diário do jovem protagonista:

[...] O Cará era tratado como bicho, mangavam dele o tempo todo. Quando chovia, hasteava a bandeira no centro do pátio e tinha que ajudar na faxina. Com os pés-rapados não tem moleza... [...] “Me larguem em qualquer lugar, sem canivete sem água sem nada; posso sobreviver meses”, ele dizia. “Vocês não iam aguentar três dias, são frouxos.” O Cará, tão valente... Atravessava um rio com mochila nas costas, dormia molhado, trepava em palmeiras cheias de espinhos... Catava tapurus em coquinhos de buriti, enchia a boca com essas larvas cruas, mastigava e engolia a gosma, não vomitava; quando comeu carne de uma paca doente, morreu infectado. (HATOUM, 2010, p. 129-130).

Nessa passagem percebemos o envolvimento de Raimundo ao comentar as experiências e a triste partida de seu bravo companheiro no Colégio Militar, Cará. A opressão aos filhos de pessoas sem influência é referenciada nesse mesmo escrito apresentado pelo narrador Olavo. Com isso, temos um jogo incessante de troca de protagonismo narrativo. Ora contamos com a presença de Olavo e de Mundo, ora com as cartas de Ranulfo que trazem revelações consideráveis para a trama de Milton Hatoum. Nas afirmações precedentes, já delimitamos que as cartas desse personagem também são responsáveis por quebras e por retornos temporais nos relatos. Isso não se dá exclusivamente pela localização desses registros entre os capítulos organizados pelo narrador, que assume a função de organizador da obra completa. Pelo contrário, trata-se de uma narrativa à parte com forte representatividade para a construção desse norte em cinzas que é vivido pelos personagens.

Convergente a tais apontamentos, as narrativas de Ranulfo fornecem informações sobre a origem de alguns personagens. Esse é o caso, por exemplo, de seu próprio sobrinho. Mencionamos a fatalidade que foi o naufrágio da embarcação nomeada *Fé em Deus*. Ela transportava os pais do jovem, Jonas e Raimunda, o que materializa um registro da trágica morte deles. Além disso, essas cartas rememoram os episódios de amor protagonizados por Ranulfo e Alícia e as farpas trocadas por Trajano Mattoso e pelo tio de Olavo, dos quais selecionamos o seguinte trecho para reflexão:

Ainda eram duas meninas – a mais velha tinha onze anos a outra oito – quando vieram morar numa casa de madeira caiada, coberta de telhas, bem mais ajeitada e segura que as taperas com teto de palha, erguidas por nordestinos fugidos dos seringais. Um homem

alto e magro, o rosto e os braços morenos, chegou num bote grande de alumínio com uma mulher triste e as duas crianças. Tirou a camisa, e vimos a marca que o sol deixara na pele: um corpo de duas cores. Ele contratou um carregador que morava no fim da rua de terra, e os dois foram até o bote e levaram para dentro da casa uma trouxa de roupa, redes, um fogareiro, um quadro-negro, uma mesa, três tamboretas e uma geladeira a querosene, azul e pequena, a primeira que nós vimos no bairro. (HATOUM, 2010, p. 113).

A pobreza que é recordada por Ranulfo alude aos primeiros contatos com Alícia e com sua irmã considerada por muitos como selvagem. A origem de Alícia é registrada nessa carta de Ranulfo. Dessa maneira, os relatos do personagem são apontados como peças fundamentais na trama, tendo em vista que “A narrativa de Ranulfo faz um retorno no passado de alcance mais profundo e remonta uma história que havia começado muito antes e que envolve essas famílias [...]” (GONÇALVES, 2020, p. 105). Nesse sentido, essa junção de vozes resulta num coro que remonta fatos das vivências dos personagens circunscritos nesse enredo. Além do mais, “Em cinzas, as cartas [...] entremeiam a narrativa principal, que serve como uma espécie de moldura para elas” (GONÇALVES, 2020, p. 40).

Em consonância com os pontos levantados, o momento de ênfase da voz de Raimundo é circunscrito pelo capítulo dedicado à exposição de sua maior carta. Esta foi enviada, para Lavo, diretamente da Europa. Sendo escrita entre os dias 8 e 18, de 1977. Por ironia, esse registro comenta a dificuldade de expressão de seus sentimentos. Sabemos que o personagem é um artista com tendências iconoclastas e que o campo estético é o terreno oportuno para o estabelecimento de diálogos com suas dores e insatisfações políticas. Na ocasião, desabafa: “Malditos papeletes, Lavo! E malditas palavras emperradas, frases travadas... Desenhar é minha sina, escrever é um martírio... [...] Se eu não começar a rabiscar agora, nunca mais... Vou escrever em ritmo de conta-gotas, meia página por dia” (HATOUM, 2010, p. 179).

Portanto, essas breves pontuações são capazes de demarcar, ao longo do romance, a presença desse choque, dessa difícil tarefa que é registrar, mediante a escrita, passagens pretéritas. Corroboramos, assim, a função de mídia memorialística a partir do momento que acionam lembranças nos narradores de Milton Hatoum. Essa movimentação não é diferente na primeira publicação da trilogia, em

processo de divulgação, assinada pelo ficcionista. Comentemos, então, sobre *A noite da espera* (2017).

Mais uma vez, a recordação é acionada por gatilhos materializados por registros escritos. Tomado pelo espírito da solidão que, nesse sentido, torna-se sua companheira fiel, Martim carrega suas dores, tristezas e respira ares europeus ao rememorar episódios de sua vida em São Paulo e em Brasília. A separação de sua mãe na adolescência desencadeou um quadro traumático nesse rapaz. As memórias dele surgem com as consequências da brutalidade de episódios violentos e de dramas familiares. A convivência compulsória com um pai ressentido e as turbulências em um país tomado por militares são motivos suficientes – acreditamos – para que o protagonista registre, mediante palavras, as sensações que o leitor tem acesso por intermédio da leitura.

A ausência física desencadeia uma comunicação entre mãe e filho mediante a troca de cartas. Além disso, Martim também recebe correspondências de sua avó Ondina. A prova do poder de irrupção das memórias, por meio de objetos pessoais, funciona como mídia da recordação. Isso sucede quando, no seu momento mais recôndito, o personagem recorda situações no Brasil:

Tirei da sacola a papelada de Brasília e São Paulo: cadernos, fotografias, cadernetas, folhas soltas, guardanapos com frases rabiscadas, cartas e diários de amigos, quase todos distantes; alguns perdidos para sempre.

Comecei a datilografar os manuscritos: anotações intermitentes, escritas aos solavancos: palavras ébrias num tempo salteado. (HATOU, 2017, p. 16-17).

Lidar com o trabalho memorialístico, de fato, é um exercício bem semelhante ao estado de embriaguez. Martim foi muito bem-sucedido em sua comparação. Alegoricamente, interpretamos essa assertiva como uma menção à relação intrincada da memória-esquecimento, comentada por Rossi (2010). Perdemos a capacidade de percepção racional e não distinguimos com facilidade o que é passível de recordação.

Nesse ponto há um agravante: a imprescindibilidade de registrar a angústia de não entender um episódio tão repentino e complexo quanto a separação materna. Essa inquietação é percebida quando se instaura um movimento circular no romance de Milton Hatoum, ou seja, a memória que é registrada por meio da escrita, recebe atenção

e aciona gatilhos memorialísticos que culminam em recordações e que repetem o ciclo, ampliando e relembando a dor da separação, mas produzindo também uma nova experiência nesses trajetos.

Essa noite da espera é uma noite que não finda. O estado de vigília perpetua-se na temporalidade e confunde a organização temporal constantemente por conta de um eterno envolvimento com o passado e da incidência dessas atitudes do protagonista em suas vivências na produção de uma agoridade, inspirada nos pressupostos benjaminianos, por exemplo. Isso pode ser visto no trecho a seguir:

Na carta para minha mãe [que] ia mencionar minha timidez, a dificuldade de me aproximar dos cinco alunos de artes cênicas.

Minhas anotações são um modo de conversar com ela, de pensar nela. Coloquei dentro do caderno a folha de papel dobrada e amassada, com apenas duas palavras: “Querida mãe”.

Talvez não conte o que aconteceu entre sexta-feira e ontem. (HATOU, 2017, p. 39).

Ainda em conformidade com os pressupostos levantados por Gonçalves (2020), convergimos em direção a esse pensamento, por mais que a leitura efetivada pela autora não seja circunscrita aos limites que extrapolam uma análise dos três principais romances do ficcionista, e que, com isso, possa abranger diretamente *A noite da espera*. No entanto, cogitamos essa possibilidade por conta do levantamento de traços estilísticos de Milton Hatoum:

Assim, a escrita se apresenta nessa relação com múltiplas facetas, que podem servir paradoxalmente ao trabalho da memória e esquecimento ao mesmo tempo: escreve-se para lembrar com finalidade de conservação para salvar o passado do esquecimento. Ademais, escreve-se também porque esquecer pode ser uma necessidade e pré-requisito para se seguir adiante, ou seja, em trabalho de luto – o que permite uma nova ancoragem na vida – ou, ainda, em trabalho de elaboração, para expurgar do corpo uma memória traumática que se repete no sujeito, transferindo-a para um suporte externo. (GONÇALVES, 2020, p. 63).

Em virtude dessa proposição, corroboramos a relação instituída entre Martim e os registros escritos, como argumentamos: essa conexão com as palavras é um modo de comunicar as suas questões

peçoais. Ligando-se diretamente aos dilemas envolvidos na partida da mãe, que se ausenta fisicamente e se mantém presente como forma de uma perturbação intrínseca ao protagonista – presente nos pensamentos e nas atitudes desse jovem.

Se permitida for, a divagação recebe uma alegoria fundamental para a compreensão dos apontamentos dessa leitura de Milton Hatoum. Uma das cenas apresentadas é pontuada pelo narrador-protagonista como um momento de revisita ao passado. Na ocasião, a Universidade de Brasília recebe doações de instituições americanas – um quantitativo grande de livros. Como forma de repúdio aos acordos entre os países que compactuavam com as relações autoritárias que circundavam os governos militares detentores do poder, organiza-se uma grande fogueira de livros. O fogo aqui é símbolo da luta que foi travada:

Quando vi uma folha de papel escapar da fogueira de livros na quadra de esportes, pensei num poema sobre essa página de literatura em língua inglesa. Recordei o rosto assustado do embaixador dos Estados Unidos no Auditório Dois Candangos, onde o diplomata comentava a doação de centenas de livros norte-americanos à Biblioteca Central da UnB; falava em português, sem olhar as faixas com protesto contra a Guerra do Vietnã e o acordo MEC-Usaid. (HATOUM, 2017 p. 53).

Um papel que escapou da grande confusão armada pelos livros em chamas, pelo contexto político referenciado e pelo clima de constante rememoração. As chamas capazes de iluminar ambientes escuros e destruir cenários. A arte envolve-se nos relatos e nas recordações norteadas pelos espaços das tramas de Milton Hatoum. Os rabiscos, as materializações de *insights* e de perturbações – uma eterna volta, um regresso constante, uma revisita ao passado e reticências contínuas. Sendo assim, confirmamos que os romances, cujas representações foram destacadas nesse estudo e desempenham função representativa nas narrativas, são demarcados por provocações ao exercício memorialístico.

A partir das inquietações dos personagens de Milton Hatoum, nota-se o trabalho bem elaborado voltado ao território mnemônico nos romances selecionados para análise. Pensamos, por exemplo, na figura mitológica que representa a memória, um ser encarregado de manter viva as conexões com temporalidades distintas. Dessa

maneira, essa ligação com o tempo passado desencadeia uma série de ações que não provocam a inércia. Em oposição a isso, vimos que há a chamada “demanda do passado” como uma tarefa inegável. A prova desse movimento que se manifesta de modo representativo no campo estético surge como motivação de obras nas suas mais distintas manifestações.

Considerações finais

Assim, os relatos da memória surgem de um ímpeto do momento, como argumentado por Aleida Assmann (2011). Essa apreensão circunscreve as vicissitudes dessa atividade que surge como propósito da fuga e do medo do esquecimento. Tentamos formular uma argumentação que concebesse a ótica de Paolo Rossi (2010) e de Aleida Assmann (2011) como apontamentos capazes de oportunizar instrumentais teóricos para auxiliar na leitura de publicações de Milton Hatoum. Por isso, o percurso evidencia aquilo que é referenciado como uma espécie de ativação de rastros de recordação. Isso é percebido por Aleida Assmann (2011), que guiou a busca por espaços de recordação em *Cinzas do Norte* e em *A noite da espera*. A resposta surgiu pelas evidências dos registros escritos como mídias capazes de acionar rememorações nos personagens das tramas. Anotações, bilhetes, e, principalmente, cartas são os principais meios examinados.

As notas titulares irromperam-se no momento de escritura e de efetivação dessa pesquisa por conta da amplitude de fenômenos e das configurações próprias de um artigo científico. Sendo assim, optamos pela setorização da análise, que versa e direciona-se para as manifestações dos traços memorialísticos irrompidos nas narrativas por intermédio da escrita. Recordar não é uma tarefa esclarecida – o envolvimento dos personagens é um mecanismo de corroborar tal afirmação. Portanto, os romances analisados são ligados pelas intensas recordações, pela exposição à violência, aos conflitos familiares e aos episódios densos pertinentes aos momentos ditatoriais.

Referências

- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas de transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.
- BENTIVOGLIO, J. C. Os pontos cegos da história: a produção e o direito ao esquecimento no Brasil – breves notas para uma discussão. *OP SIS*. Catalão – Goiás, v. 14, n. 2, p. 378-395, 2014.
- GONÇALVES, D. O. *Traços poética da ficção de Milton Hatoum em Relato de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte*. Dissertação (Mestrado acadêmico). Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem. Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2020, 130 f.
- HATOUM, M. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HATOUM, M. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ROSSI, P. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

**Memória, solidão e exílio: notas sobre *A noite da espera*,
Pontos de Fuga e Cinzas do Norte, de Milton Hatoum**

Ester Cordeiro da Fonseca (PPGLA-UEA)¹
Juciane dos Santos Cavalheiro (PPGLA-UEA)²

Introdução

Em *Literatura e Sociedade*, Candido (2006) focaliza o estudo da conexão entre os aspectos sociais e suas ocorrências nas obras literárias. Trata-se de uma análise que se preocupa em entender como a realidade social, as cenas contextuais-históricas alcançam a estrutura literária, tornando-se elemento fundamental para o seu entendimento no trabalho analítico. Dessa forma, a análise sociológica da literatura, como a própria designação já adianta, opta por evidenciar a dimensão sociológica da obra ora por dimensões estéticas e materialistas, ora por um viés mediador, que concebe a obra literária como uma prática formada pela inter-relação orgânica de seus aspectos formais e sociais, visão esta que pretendemos seguir nesse trabalho.

Tratando do contexto histórico que cerca os romances analisados, afirmamos, por isso, que, mesmo em uma narrativa que lida com as lacunas do tempo e da história, a literatura e a arte também atuam como arquivo da memória, em razão do efeito catártico provocado pelo processo da escrita de uma literatura que tematiza a violência, nesse caso, a violência da ditadura militar brasileira (FIGUEIREDO, 2017, p. 11). Trata-se da transmutação de elementos relacionados ao trauma em elementos presentes na experiência estética compartilhada, a partir da expressão de subjetividades presentes em obras literárias. Na nossa abordagem, que concebe a literatura como um dos possíveis suplementos dos arquivos sobre a ditadura, juntamente com os trabalhos realizados pela Comissão Nacional da Verdade (CNV), por historiadores e por jornalistas, podemos afirmar que o herói romanesco se torna um ideólogo, pois vive e age em um universo

1. Graduada em Letras (UEA). Mestranda em Letras e Artes (PPGLA-UEA). Bolsista FAPEAM.
2. Doutora em Linguística (2009) (UFPB). Professora Associada do curso de Letras (UEA).

ideológico e tem a sua própria apreensão do mundo, ganhando materialidade na palavra que aspira significações sociais, linguagens potenciais (BAKHTIN, 2015).

É sob tais perspectivas que pretendemos analisar os romances intitulados *A noite da espera* (2017) e *Pontos de fuga* (2019), do escritor amazonense Milton Hatoum, o qual faz parte do cânone da narrativa contemporânea, tendo publicado, até o momento, seis romances, uma novela, um livro de contos e um livro de crônicas, além de diversas traduções. Suas obras são permeadas pelas histórias de vida de árabes que chegaram à Amazônia no início do Século XX; pelas consequências das guerras mundiais na vida dos brasileiros, sobretudo amazonenses, bem como pelos efeitos transformadores que o ciclo da borracha e da criação da Zona Franca de Manaus ocasionaram nesse território; e, ainda, pelas implicações resultantes de um momento sombrio, vivido entre os anos de 1964 e 1985: a ditadura militar no Brasil. Este último aspecto, de maneira essencial, vem a integrar os dois últimos romances de Hatoum, obras que compõem a trilogia intitulada *O lugar mais sombrio*, e que foram selecionadas como objeto de análise do presente artigo. Nas fronteiras entre Literatura e História, e, a partir da análise sociológica proposta, sobretudo por Candido (2006), abordaremos duas temáticas essenciais no romance, a saber: a solidão e o exílio, a partir da relação que estas estabelecem com contextos de opressão ditatorial.

Literatura e ditadura militar: as fronteiras entre ficção e história

Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles.

(Nota contida na folha de rosto dos romances *A noite da espera* e *Pontos de fuga*)

No ensaio intitulado “O conceito de ficção”, Juan José Saer (2012) desenvolve sua crítica a respeito do gênero *non-fiction*, abrindo uma discussão ampla a respeito dos limites imprecisos entre o que se entende por objetividade da verdade e por falseamento da ficção. Saer apontará que o próprio conceito de verdade é incerto e abarca questões

contraditórias, o que significa dizer que o apagamento dos rastros fictícios, como o que se preza no gênero non-fiction (biografias, autobiografias, por exemplo), não garantirá a autêntica veracidade dos fatos narrados, uma vez que, no processo de escrita, há uma série de escolhas, pontos de vista, interpretações que implicam inevitavelmente subjetividade. Saer afirma, portanto, que

A verdade não é necessariamente o contrário da ficção e que, quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito turvo de tergiversar a verdade. Quanto à dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda, desde já, no plano que nos interessa, é uma mera fantasia moral. (SAER, 2012, p. 2)

A ficção amplia suas possibilidades de tratamento do mundo por ir em direção ao não verificável. Isso está longe de excluir uma suposta objetividade das obras ficcionais, mas o que encontramos, nesse caso, será a busca por uma ética menos rudimentar, mesmo onde a procura pelo falso parece existir em seus níveis mais elevados.

“A ficção”, continuará Saer (2012, p. 3), “não é uma reivindicação do falso”, pois há, nesse caso, uma junção do empírico e do imaginário, em que se objetiva o aumento da credibilidade da obra. Concretiza-se como um convite à imersão em um mundo que pode ser real, uma vez que, mesmo em sua inexistência no mundo verificável, existe na qualidade de imaginação, tornando possíveis os pontos de encontro entre mundos, graças ao caráter duplo da ficção.

É assim que Saer define a ficção como uma *antropologia especulativa*, ou seja, a antropologia, esta disciplina que tem como foco o estudo do homem, da humanidade, mede a colisão entre mundos em um jogo entre objetividade e a subjetividade. A ficção como antropologia especulativa reafirma o caráter verossímil da representação, especula as imagens, existências, aliás, uma pseudo-existência, que não consiste em uma existência menos real, mas sim em existências que existem umas dentro das outras. No que chamamos de pacto ficcional, autor e leitor acordam não somente o teor de verdade e de mentira da obra lida, mas, sobretudo, que a leitura é um passeio pelas fronteiras, fronteiras de uma consciência e de um mundo possível apenas pelo texto.

O romance concebido como a imagem de um caos estabelecido, como definiu Lukács (2015, p. 14), pode ampliar nossas visões a

respeito dos acontecimentos narrados em um período histórico marcado, cujas vozes das personagens carregam uma linguagem que, por sua vez, pressupõem a existência de algo. Em relação à linguagem e à questão do referente no mundo real, Compagnon (2011, p. 132) aponta que,

A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura. (COMPAGNON, 2011, p. 132)

Para o autor, no discurso ficcional, autor e obra devem ser compreendidos em sua situação histórica, mediante a leitura de seu contexto, não podendo, entretanto, reduzir-se a isso, pois, retornando ao que diz Saer, há uma realidade no entremeio.

Quando tratamos de Literatura e ditadura, essas fronteiras capturadas pela linguagem transfiguram-se em lugar de experiência e sobrevivência; um espaço de memórias narradas durante o acontecimento traumático de violência e repressão ou de forma posterior a este. O que nos importa saber é como os escritores que se cercam desse período da história organizam seus escritos a partir de artifícios estéticos únicos, sem que se tornem servos de sua ideologia.

A ideia de literatura como arquivo, nesse sentido, aponta para o trabalho de reunião de cenas, que são, em sua essência, traumáticas e apreendidas por sujeitos que têm como companhia a melancolia, a solidão, o exílio geográfico e existencial e o luto não trabalhado. É diante dessa atmosfera que Martim, o narrador-protagonista de *A noite da espera* e de *Pontos de fuga*, já exilado em Paris, narra sua trajetória durante o período ditatorial instituído no ano de 1964 no Brasil. Utilizando-se de um gênero semelhante ao diário, Martim apreende ainda, anotações, bilhetes e cartas de outros narradores, os quais representam a expansão de vozes que formam uma possível memória coletiva em mais de um contexto, para além da visão única do narrador principal.

Nos diálogos entre literatura e a história, portanto, desde a nota informativa trazida na folha de rosto das obras, vemos nascer um mundo de possibilidades e leituras que levam à transgressão do real. Nessa leitura que vai muito além da pura descrição do contexto da ditadura enquanto acontecimento histórico, torna-se interessante, e ainda mais

produtivo, evidenciar como a atmosfera repressiva propicia a solidão, o exílio, a melancolia, e como a linguagem cumula-se e expressa tais condições, numa relação fronteira entre ficção, história e memória.

O fragmento da escrita como arquivo da memória

Por 21 anos, entre 1964 e 1985, o Brasil passou por um momento de crise política, marcado por extrema censura e violência aos opositores do golpe militar. Policiais e militares, através de Atos Inconstitucionais e utilizando-se do poder perverso da tortura, ganharam carta branca para matar opositores do regime de maneira sistemática. O caminho percorrido por muitos brasileiros, nesse momento, é o de luta pela sobrevivência. É nesse cenário que os personagens dos romances de formação aqui analisados transitam em vida e memória. Trata-se de um espaço e de um tempo histórico cujo reflexo pode ser visto logo na superfície da narrativa e, também, na subjetividade dos personagens.

No primeiro romance, *Martim*, o narrador-protagonista, encontra-se exilado em Paris, onde organiza suas memórias, vivenciadas na maior parte do tempo em Brasília, espaço central desse volume. O narrador, após a separação de seus pais, viaja forçadamente para a capital do país com Rodolfo, seu pai, engenheiro e amigo-apoiador do regime militar, uma figura que, no próprio núcleo familiar, representa os reflexos de um país em ruínas. Nesse contexto, Martim aproxima-se dos amigos Ângela, Dinah, Vana, Fabius, Lázaro e Nortista (Lélio), os quais comporão posteriormente a revista de poesia chamada *Tribo*. Já em *Pontos de fuga*, o segundo volume da trilogia, Martim ingressa na universidade de arquitetura na USP, e o que se sucede está ligado ao próprio título que dá nome ao romance, às fugas tanto geográficas quanto sentimentais daquelas figuras que buscam a sobrevivência em um país controlado por um regime que prezava pela dehumanidade em todos os seus níveis. Aqui, a sobrevivência perpassa por lugares que não se satisfazem apenas com a garantia do acordar vivo no dia seguinte, pois ela necessita de um espaço para a exteriorização da existência, seja pela arte da atuação, da escrita, da música ou pela luta política. O termo “Pontos de fuga” também está ligado ao aspecto arquitetônico, cujo significado refere-se à projeção a partir de um horizonte; é um desenho que tenta construir perspectivas para onde, nesse caso, os caminhos irão convergir.

Como afirma Candido (2006, p. 09), somente através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais presentes em uma obra literária. Assim, os conflitos vivenciados por Martim, a sua solidão, a sua condição de exilado, seja em seu sentido literal ou metafórico, bem como o caráter testemunhal e de arquivo fragmentado que assume a sua escrita, podem ser analisados a partir das tensões existentes entre o contexto sócio-histórico, que circunda as obras, e seus planos estruturais, de vozes e estilo. Trata-se de um recurso que, assim como outras obras de Hatoum, faz um percurso pela memória como reafirmação da vida, uma jornada que é travada pela necessidade de reconhecimento da própria história. Nesse caminho, em março de 1978, em Paris, Martim escreve:

Tirei da sacola a papelada de Brasília e São Paulo: cadernos, fotografias, cadernetas, folhas soltas, guardanapos com frases rabiscadas, cartas e diários de amigos, quase todos distantes; alguns perdidos, talvez para sempre. Comecei a datilografar os manuscritos: *anotações intermitentes, escritas aos solavancos: palavras ébrias num tempo salteado*. (HATOUM, 2017, p. 16-17, grifo nosso)

O excerto acima citado trata especialmente do que seria o início da busca do narrador pela compreensão e pela avaliação do seu passado. São materiais e linguagens diversas, reunidos como uma espécie de arquivo, que parecem indicar as incertezas das lembranças. Benjamin (1987) lembra que a memória não pode ser vista como um instrumento para a exploração do passado, pois, antes disso, ela é o seu próprio meio, meio onde se deu a vivência. Nesse processo de reconhecimento de um passado soterrado, portanto, há a necessidade de agir como um homem que escava, sem ser contaminado pelo medo de voltar ao mesmo fato:

Uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 1987, p. 239-240)

Viver é lembrar, como, em quase todos os casos, em passos embriagados. Assim, como aponta Fuks (2017, p. 82 *apud* OLIVEIRA e THOMAZ, 2020, p. 32), nesse terreno de impossibilidades lacunares da escrita que retoma o período da ditadura, o romance se faz um gênero

híbrido, que se aproxima do ensaio, da reportagem, da autobiografia e do relato historiográfico, cruzando-se ao testemunho. A verdade, porém, não é uma resposta pronta aos terrores vividos pelos sujeitos, uma vez que se trata de uma realidade descrita por fragmentos.

Por esses motivos que as lacunas no tempo podem ser aqui percebidas na própria forma estrutural fragmentada dos romances, seja em termos de uma cronologia seja de uma geografia razoavelmente caótica. São estilhaços absorvidos pela linguagem, que dão abertura ao esquecimento, à fantasia:

Quando anotava o que acontecera horas antes, na véspera ou em dias anteriores, a memória me traía a todo instante, mas a solidão e o desejo de escrever me ajudavam a inventar episódios e diálogos que poderiam ter acontecido, palavras de uma memória fugidia, opaca (...). A memória é uma voz submersa, um jogo perverso entre lembrança e esquecimento. (HATOUM, 2019, p. 182)

É a captação desses *flashes* que coloca em dúvida a própria credibilidade da escrita de Martim enquanto um sujeito quase paralisado pelos efeitos do incômodo e da tristeza. A sua escrita, na verdade, pode ser lida como a síntese do espírito permanente da frustração, uma vez que todas as conexões que assume durante as duas décadas em que transita em memória são atravessadas por uma certa precariedade de afetos e sentimentos. A desordem da escrita também manifesta o constante deslocamento das personagens pelas regiões em que caminham, por isso, em alguns momentos, há a presença de estações do ano, momentos do dia (manhã, tarde, noite); outras, ruas e bairros, locais em que morou etc. São as imagens que suas lembranças associam no momento da reescrita. Há, ainda, o acolhimento dos relatos de seus amigos, os quais, além de caracterizarem a amplitude do gênero romanesco, funcionam como uma junção de vozes testemunhais

A solidão em *A noite da espera* e *Pontos de Fuga*: um fenômeno social destrutivo

Durante todo o seu processo de formação enquanto indivíduo, as condutas do narrador perante à vida denotam um constante sentimento de deslocamento e mal-estar. Na construção conflituosa de sua

existência e na busca pelo autoconhecimento, Martim sofre com a difícil relação que mantém com o pai, e, principalmente, com a ausência de sua mãe, Lina, professora de francês, que, após permanecer em São Paulo e decidir viver com o amante, um artista desconhecido por todos, deixa o filho apenas com o silêncio. No trecho “Todos brindaram pela liberdade. Levantei a taça, mas a outra mão, vazia, pesava de tanta dúvida. Ou era o peso do pessimismo?” (HATOUM, 2019, p. 24), decorrido muitos anos após a separação traumática entre Martim e Lina, é perceptível o drama moral que acompanha o jovem durante a sua trajetória de vida, mesmo em momentos raros de comemoração coletiva. O fim do casamento de seus pais, incomum nos anos 60; a escolha feita por Lina entre Rodolfo, um homem bem-sucedido, e um artista desconhecido, até então sem nome, e seu posterior e longo desaparecimento, parecem tornar Martim um sujeito incapaz de se reconciliar com o fluir da vida. A imagem opressiva de Rodolfo; o núcleo familiar que tinha como base o medo e anulação de si mesmo por parte de Lina e Martim; a ruptura do casamento dos pais do narrador, parecem simbolizar o início do esfacelamento das relações sociais e interpessoais que seriam cada vez mais intensificadas pela ditadura no país.

A figura materna é presença e ausência. Apesar do seu paradeiro ser sempre uma incógnita, ela permanece nos pensamentos de Martim de forma a integrar suas ações cotidianas: “Minha mãe é uma figura incorpórea, uma sombra que me cerca e me enlaça. Não posso vê-la, e ainda assim me atrai e penetra meu coração” (HATOUM, 2019, p. 203). A cena da longa noite da espera, que dá nome ao primeiro romance, em que Martim se vê órfão depois do reencontro frustrado com Lina, a mulher que a qualquer instante bateria à porta e dormiria ao seu lado, adiantam a imersão no vazio que realizaria o protagonista, bem como o objeto de sua busca melancólica durante tantos anos. Lina não apenas se distancia, ela rompe a sua relação com o filho de maneira brusca. O seu desaparecimento une-se aos demais questionamentos a respeito das condições nutridas por Martim durante as décadas seguintes, ao mesmo tempo que se torna o alimento da utopia do reencontro.

A figura solitária e deslocada de Martim também vem à luz através dos relatos e escritos de outros personagens, como nas vozes de Dinah e de Ângela, nas cartas do Nortista, nos diários de Ox, Anitta e Julião, por exemplo, cujas descrições caracterizam o protagonista

como alguém que foge e se esconde em uma máscara; que sofre como órfão, mas, estranhamente, também como um viúvo inconformado: “Uma pessoa que não dá notícia há mais de cinco anos, Anita... Mães não se calam por tanto tempo. Só as mortas não escrevem. O amor de Martim pela mãe não é só um sentimento de um filho. O sofrimento dele é de órfão e viúvo” (HATOUM, 2019, p. 271).

Diante do ressentimento e da impossibilidade de seguir, o sentimento de estranhamento, evidenciado por algo que não foi e precisa ser resolvido, acompanha Martim, o que, além de impossibilitar o seu processo de escrita, leva-o a realizar um movimento de recolhimento solitário contínuo. A solidão do personagem pode ser atrelada ao drama do rompimento, do desejo inalcançável, do luto que não é trabalhado e que, portanto, o coloca em uma zona sombria de difícil convívio, seja com as outras figuras que o cercam, seja com a situação política do país. Martim é um deslocado. Além disso, a culpa também é um sentimento sempre presente na vida do narrador, uma vez que, nesse mar de impossibilidades, ele foge dos compromissos políticos assumidos pelos amigos. O que se sucede é a ruminação dessa culpa e da frustração pela impotência.

Os modos efêmeros buscados por Martim para superar (ou compensar) a solidão, a culpa, o ressentimento são vários: pelo agrupamento coletivo, primeiramente, em Brasília, com os amigos da revista *Tribo*, e, posteriormente, em São Paulo, na república de estudantes localizada em Vila Madalena; pelo amor romântico, obsessivo e possessivo que acaba por sufocar sua então namorada, Dinah; e pela destrutividade do alcoolismo, quando todas essas alternativas parecem falhar em conjunto. Buscando compreender o significado da solidão, Roll (2015, p. 18-20) afirma que, na sociedade capitalista, essas são as principais fugas encontradas pelos indivíduos frente ao sentimento de estar só ainda que na presença de um conjunto de pessoas. Para o autor, a gênese da solidão se encontra na formação de sociedades que são dilaceradas por suas contradições internas, desde o momento em que a divisão social passa a existir, pois, nesse momento, temos a suplantação da heterogeneidade, que cria interesses individuais sobrepostos aos de interesse coletivo, gerando os conflitos sociais. Assim, a partir das sociedades divididas em classes, o sentimento de solidão emerge na oposição entre grupo e indivíduo. O sentimento de solidão, portanto, é um fenômeno social destrutivo, expandido tanto em intensidade quanto em quantidade

na sociedade capitalista, não podendo ser considerado puramente uma questão existencial, mas, fundamentalmente, social e política.

Adiantada no verso da epígrafe do primeiro volume, *A solidão é a tinta da viagem*, encontrado no livro *Poemas*³, de Adonis, a temática da solidão identifica-se e conecta-se à ferida deixada pela orfandade individual e coletiva. É o que, enquanto sintoma de uma sociedade adoecida, como pudemos perceber, será a tinta das canetas que escrevem a história de tantos brasileiros durante a ditadura.

O exílio existencial e o exílio geopolítico: a escrita como pátria

Logo no início de *A noite da espera*, Martim escreve aquilo que melhor traduz o sentimento do exilado: a dor da lembrança. Em um bar da capital francesa, o narrador escreve: “Nem tudo é suportável quando se está longe... A memória ofusca a beleza desta cidade” (HATOUM, 2017, p. 13) expressando a memória como aquilo que afeta sua vida no exílio. Said (2005, p. 56) afirmará que o exílio, diferente do que comumente se pensa, não é um corte total ou uma separação desesperada do lugar de origem. A dificuldade do exilado nem sempre está em viver longe, pois, da mesma forma, nem sempre se está tão longe do lugar-casa. “O exilado vive num estado intermediário” SAID, p. 57), diz o autor, isso significa dizer que o movimento desconfortante de aproximações e distanciamentos com o novo lugar será constante. Assim, como demonstrará Martim em vários momentos, a dor maior do exílio não se encontra no forçoso deslocamento geográfico promovido pela ditadura militar no país, mas nos sentimentos que nascem do entrelugar. De que forma esses sentimentos se relacionam com intervir intelectual? Said aponta para a natureza metafórica do exílio, a qual, indo além de sua condição real, pode interpretar não somente a figura de Martim enquanto representação do intelectual, mas a de várias outras personagens construídas por Hatoum. É essa condição que permeia as vozes de Martim, Dinah, Lélío, mas, também, a voz de Mundo, protagonista de *Cinzas do Norte*, por exemplo. Mundo, criado em meio à opressão paterna e à opressão ditatorial, vivencia uma dupla jornada de violência. Ele resiste

3. ADONIS. *Poemas*. Organização e tradução Michel Sleiman; apresentação Milton Hatoum. 1. ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2012

através da arte, denuncia aquilo que o próprio Said chama de arte de oportunismo, mas em nenhum momento encontra repouso ou pertencimento. Percebemos, assim, o exílio não somente como um deslocamento geopolítico, mas como sentimento experimentado na construção da existência: “O exílio é uma aprendizagem, uma prova difícil de adaptação, *mas qualquer pessoa pode se sentir no exílio em seu próprio país*” (HATOUM, 2019, p. 46, grifo nosso).

Trata-se do exílio em termos de uma condição de constituição do sujeito, na qual o drama vivenciado nessas circunstâncias relaciona-se à busca de um lugar inalcançável. A condição do duplo exílio não é, entretanto, vista como causa e efeito, mas como conflitos internos e externos (desordem histórica) operando de maneira desestabilizada.

No curso de isolamento, Martim realiza o trabalho de juntar os pedaços espalhados por ele mesmo desde a separação com a mãe em um persistente diálogo com o passado. Como afirma Leão (2007), “dialogar com o silêncio é dialogar com o fragmento, com o sentido que falta, implica buscar dar sentido a essa falta, sem, entretanto, jamais alcançar a totalidade”. O sofrimento acaba por se tornar uma ferramenta de entendimento da tirania e de sua própria vida. A linguagem e a escrita continuam a ser o que salva, ainda que, por mais de uma década, necessite-se conviver com esses fragmentos causados pela incerteza. Bolaño (2000) já dizia que o exílio é uma atitude perante a vida, e a pátria verdadeira daquele que escreve é, na verdade, sua biblioteca, seja em estantes ou na memória. A morada verdadeira é inacessível ao escritor. “Para quem não tem mais pátria, é bem possível que o escrever se torne sua morada”, diz Adorno, citado por Said (2005, p. 65).

Considerações finais

Ao analisar dois aspectos importantes na constituição dos romances escolhidos, podemos perceber que a solidão e o duplo exílio são condições intensificadas por cenários de violência e de opressão, que marcam as sociedades cujos interesses individuais são sobrepostos aos interesses coletivos. Face à representação da desumanização nessas sociedades, portanto, tratando principalmente de um regime de exceção, como o que foi instituído após o golpe de 1964, a linguagem cumula-se de luto, trauma, melancolia e outras questões ligadas ao

drama da ditadura e torna-se expressão destas condições. Esse é o momento em que a ficção, em sua parcial emancipação da realidade objetiva – não no sentido de falta de compromisso –, entra em jogo. É o que encontramos na escrita diarística fragmentada do narrador Martim, cujas perdas sofridas naquele período escrevem o fracasso da impossibilidade de reconciliação com a vida.

Uma das principais questões nas narrativas hatounianas está no trabalho de elaboração do passado, um trabalho que, como afirma Gagnebin (2009, p. 97), se constrói também como uma tarefa ética, no dever que reúne vozes e também salvam o passado, salvam desaparecidos, resgatam tradições, vidas, falas e imagens. O solitário e o exilado, nas obras, não são sujeitos resignados. O trabalho dessa re-visitação está longe da recriação vazia e saudosista de um lugar. Pelo contrário, trata-se de uma posição combativa às tendências que enaltecem o conformismo e o esquecimento. Por esses motivos, também tratamos a literatura como um documento-arquivo. A literatura, não como um espaço da *verdade*, mas como um espaço de memórias, de possibilidades, possui o importante papel de testificar momentos vividos na história, que, a depender das ordens que governam um país, podem sofrer tentativa de ocultação em prol de projetos que promovem constantes revisionismos e o apagamento daquilo que não foi devidamente trabalhado coletivamente.

Referências

- BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOLAÑO, R. Literatura e exílio. *Caderno de Leitura*. n. 22. Edições Chão da Feira. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad22.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2020.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

- FIGUEIREDO, E. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HATOUM, M. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HATOUM, M. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HATOUM, M. *Pontos de fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2015.
- OLIVEIRA, R. P. de; THOMAZ, P. C. *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- ROLL, R. O significado da solidão. *Marxismo e autogestão*. Ano 02, n. 04, jul/dez 2015. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/52728714-Marxismo-e-autogestao.html>>. Acesso em: 15 mar. 2020.
- SAER, J. J. O conceito de ficção. Traduzido por Luís Eduardo Wexell Machado. *FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, n. 9, p. 320-325, 2012.

O manuscrito como objeto de memória em *O mundo que eu vi...*, de Stefan Zweig

Kenia Maria de Almeida Pereira (UFU)¹

O livro *O mundo que eu vi: minhas memórias*, do autor judeu austríaco Stefan Zweig, foi publicado no Brasil pela primeira vez em 1942, pela editora Guanabara, com tradução de Odilon Galotti. Essa obra traz reminiscências e reflexões em torno da Primeira e da Segunda Guerras, bem como os anos sombrios da ascensão de Hitler ao poder e das atrocidades do nazifascismo. Zweig narra, por exemplo, cenas de brutalidade contra o grupo judaico, quando, em 13 de março de 1938, a Áustria foi anexada à Alemanha. Assim, é possível ler, nestas narrativas do trauma, acontecimentos dramáticos coordenados pelos soldados da SS, como torturas, pilhagens de lojas, invasão de lares, fuzilamentos e o início do envio de centenas de famílias judias para os Campos de Concentração, além de humilhações públicas e gratuitas, em que “professores de Universidades foram obrigados a esfregar as ruas diretamente com as mãos, judeus piedosos de barbas brancas foram arrastados para o templo e forçados por jovens vociferantes a fazer genuflexões e gritar em coro *Heil Hitler!*” (ZWEIG, 1942, p. 438). Se para Freud (2010), viver a experiência da guerra seria um acontecimento angustiante que se aproxima da pulsão de morte, o qual “contraria de forma gritante as atitudes psíquicas que o processo cultural nos impõe” (FREUD, 2010, p. 434), já para Márcio Seligmann-Silva, as consequências do trauma vivenciado na Shoah são ressignificadas na literatura de testemunho, em que o autor expõe, de forma geralmente melancólica, o passado caótico com “seus fragmentos, ruínas e cicatrizes” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57).

Desta forma, mescladas as estas evocações dos conflitos mundiais, bem como aos estilhaços caóticos da memória que envolvem as barbáries da Gestapo, Stefan Zweig também rememora o período entre-guerras: os anos de idílio e alegria, em que ele, famoso autor de *best sellers*, em considerável situação financeira, podia viajar despreocupadamente por toda a Europa e parte das Américas. Mais lembrado

1. Doutora em Letras pela UNESP / São José do Rio Preto-SP. Professora de Literatura brasileira e portuguesa da Universidade Federal de Uberlândia - UFU.

pelo polêmico livro *Brasil, país do futuro*, Zweig foi também autor de biografias importantes, como *Maria Antonieta*, *Mary Stuart*, *Fernão de Magalhães*, *Joseph Fouché*, *Balzac*, além de contos instigantes, como “Vinte quatro horas na vida de uma mulher”, “O candelabro enterrado” e “O jogador de xadrez”. Traduzido em várias línguas, Zweig era admirado pela crítica e pelo público. Alguns de seus textos foram também adaptados para óperas, teatro e cinema, como *Jeremias*, *A mulher silenciosa*, *Amok*, dentre outros. Foram feitas mais de sessenta adaptações cinematográficas da obra de Zweig em 80 anos. A última delas, *O grande Hotel Budapeste*, baseado em seus romances *Corações impacientes* e *Êxtase da transformação*, dirigido por Wes Anderson, venceu em 2014 o Oscar de melhor direção de arte e o prêmio britânico BAFTA de melhor roteiro original.

Alberto Dines (2004) chega mesmo a dizer que Zweig é um dos escritores do século XX que resistiram à passagem do tempo, mesmo sendo classificado como um autor popular não canônico pode ser considerado “um singular fenômeno de sobrevivência literária”. Dines observa ainda que, na atualidade, principalmente na Alemanha como na França, Stefan Zweig continua “intensamente reeditado, revisito, citado, biografado e cultuado [...] No Brasil e em Portugal, é *best-seller* em sebos e alfarrabistas, sai dos espólios para as estantes numa reciclagem vital que desafia a troca de gerações” (DINES, 2004, p.15).

Este autor austríaco foi também tradutor, segundo Marina de Brito (2016): “Baudelaire (1901-1983), Verlaine (1901-1983), Romain Rolland (1915-1922), John Keats (1907), Camões (1940) e Verhaeren (1901-1983) são alguns dos poetas renomados a nível internacional que foram traduzidos por Zweig para o alemão” (BRITO, 2016, p. 13).

Dono de uma invejável biblioteca particular com milhares de obras de ficção e teóricas, Zweig participava de leilões, visitava sebos, livrarias e amigos, a fim de adquirir tanto livros desconhecidos, como clássicos do passado, além de outra de suas mais intensas paixões: manuscritos raros dos mais diversos escritores, músicos e artistas consagrados. Foi assim que ele construiu um invejável acervo de textos escritos à mão, provavelmente o mais completo e importante arquivo particular europeu destes preciosos objetos: rascunhos de partituras, cartas, bilhetes, esboços de romances e de tratados filosóficos com rasuras.

Em suas memórias, Stefan Zweig (1942) enumera parte dessa coleção, que vai de originais de Rilke, Freud, Gorki, Goethe, Balzac, até

manuscritos de pautas musicais de Mozart, Bach e Beethoven. Zweig (1942) comenta que o que ele procurava ostensivamente eram “os originais ou rascunhos de poesias ou composições, porque o problema da origem de uma obra artística tanto nas formas biográficas como nas psicológicas, [lhe] preocupava mais que todo o resto” (ZWEIG, 2016, p. 13). Emocionava-se quando conseguia arrematar em leilões, num lance de sorte, por exemplo, um “bosquejo de Beethoven com seus traços abruptos, sôfregos, sua barafunda de motivos iniciados e rejeitados, com a fúria criadora de sua natureza demoniacamente rica, fúria concentrada em alguns traços de lápis, causava-[lhe] uma grande emoção”(ZWEIG, 1942, p. 183). Sentimento semelhante também pode ser percebido em outro bibliófilo apaixonado, Umberto Eco, o qual passou parte de sua vida arrematando textos raros em leilões. O autor famoso de *O nome da rosa* dizia que

experimentar o prazer de ter na própria estante um belo volume in-fólio, tocar-lhe a encadernação em pergaminho, sentir a consistência do papel, e até seguir a trajetória do tempo e dos agentes externos através das nódoas, das manchas de umidade, do afã das larvas que às vezes escavam, ao longo de centenas de páginas, percursos de grande beleza, assim como podem ser belos os cristais de neve (ECO, 2011, p. 20-21).

Stefan Zweig (1942) em reminiscências descritas em *O mundo que eu vi*, comenta ainda que podia passar horas e horas do dia apreciando e olhando “encantado e apaixonado para essas folhas sujas e hieroglíficas como outros ficam a olhar para um quadro já concluído” (ZWEIG, 1942, p. 183). Sentia a mesma perturbação emocional diante de uma página corrigida de Balzac, “em que quase toda frase está dilacerada, toda linha corrigida, à margem cheia de traços, sinais e palavras, representa a erupção de um vulcão humano” (ZWEIG, 1942, p. 183). Para este autor austríaco, os originais de um artista se revelariam ainda como uma relíquia sagrada, já que para ele “ver pela primeira vez no original, em sua primeira terrenalidade, uma poesia de que há decênios gostava, despertava [nele] um sentimento religioso de respeito; quase não ousava tocar esse original” (ZWEIG, 1942, p. 183).

Zweig (1942) comenta ainda que, na juventude, quando ainda recebia mesada dos pais, se privava dos pequenos deleites do dia a dia, como deixar de ir ao teatro ou sair com os amigos, tudo isto para adquirir, por exemplo, um pequeno manuscrito de Mozart, num leilão

de Estocolmo, mesmo sendo um objeto já corrompido, cortado por vândalos, rabiscado e rasgado. Mas este pedaço de papel semidestruído era o trecho de uma ária excepcional com mais de “cento e cinquenta anos”. Afinal, como bem refletiu Walter Benjamin

o maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra. Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região, arte, o dono anterior, para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto” (BENJAMIN, 1995, p. 228).

Zweig informa que essa sua extensa coleção de manuscritos teve a ajuda de amigos para se concretizar. Eles sabiam de sua veneração por estes esboços de criação em velhos papéis. Romain Rolland, por exemplo, lhe deu os rascunhos de um dos volumes de seu romance *Jean-Christophe*; “Rilke sua obra mais popular *A Canção do amor e da morte*; Claudel *A anunciação à Virgem Maria*; Gorki um grande rascunho, Freud uma dissertação” (ZWEIG, 1942, p. 184). Zweig continua suas digressões, dizendo que todos os seus amigos que lhe doaram estes raros objetos “sabiam que nenhum museu guardaria mais carinhosamente seus manuscritos”. E finda essas reflexões com uma provocação: “Quantos desses objetos com outros de menor valor se dispersaram em todas as direções?” (ZWEIG, 1942, p. 184).

Stefan Zweig nutria, portanto, uma paixão incondicional, fervorosa e romântica por essa atividade de colecionador. Para ele, quem não fosse guiado pela veneração e pelo refinamento do espírito, pela sensibilidade e a emoção, não conseguiria perceber e nem adentrar o reino misterioso dos autógrafos. Quem não fosse movido por esses intensos sentimentos interpretaria esses singulares objetos somente por intermédio dos “grosseiros sentidos”, vendo neles apenas “um grande deserto empoeirado, meio destruído, folhas de papel sujo, confusão de cartas, atos e documentos” (ZWEIG, 1960, p. 409).

Stefan Zweig passou assim grande parte da vida envolvido tanto com a arte de colecionar como a de contar boas histórias: o colecionador e o escritor se complementavam. Não foram poucos os momentos em que ele bebeu na fonte de seus antigos alfarrábios. Talvez isso tenha dado suporte para fazer dele um dos autores mais lidos e traduzidos na década de 1920, como comentamos antes.

Biografias de Maria Antonieta, Mary Stuart e Fernão de Magalhães tiveram como ponto de partida consultas tanto em arquivos públicos como também em sua coleção particular de manuscritos. Para a biografia, por exemplo, de Maria Antonieta, Alberto Dines (2004) informa que Zweig ficou de tal forma fascinado ao escrever a trágica história desta monarca que “mergulhou, como nunca o fizera antes, na pesquisa dos arquivos, alfarrabistas e antiquários que conhecia tão bem na condição de colecionador de manuscritos e autógrafos” (DINES, 2004, p. 196).

A venda expressiva de seus livros lhe deixou em condições favoráveis para, segundo ele, “fruir com largueza [d]essa [sua] velha paixão de colecionar autógrafos e algumas das mais belas, das mais preciosas dessas admiráveis relíquias que encontrara [nele] acolhida carinhosa” (ZWEIG, 1942, p. 353).

As evocações e reminiscências desses objetos de desejo, dessas preciosas joias, são, portanto, semeadas ao longo das páginas de suas memórias de testemunho, numa espécie de persistência de “rastros mnemônicos”, na feliz expressão de Paul Ricoeur (2007), ou seja, “numa tentativa de sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância” (RICOEUR, 2007, p. 436).

Lembremos que Zweig registra seu prazer de colecionador, em meio à perplexidade e ao assombro ao testemunhar uma época em que o totalitarismo instiga a revolta e o boicote contra toda produção literária e artística elaborada por judeus ou por pessoas contrárias ao fascismo, “incinerando livros em grandes fogueiras enquanto se recitavam sentenças patrióticas” (ZWEIG, 1942, p. 397). Alberto Dines (2004) nos informa que, em 1933, estudantes reacionários, com tochas acesas nas mãos, invadiram a Universidade de Berlim e queimaram 20 mil livros retirados da biblioteca. Entre os volumes que viraram cinzas, Dines (2004) enumera, além de obras de Stefan Zweig, também livros de Thomas Mann, Arnold Zweig, Sinclair, H. G. Wells, Freud, Proust, Hellen Keller, Zola, Jack London, Einstein, dentre outros. Para Anders Rydell (2018), a queima dos livros deu ao regime nazista a reputação de ‘barbárie cultural’, “As fogueiras se tornaram uma imagem da destruição cultural que se seguiria nas décadas de 1930 e 1940” (RYDELL, 2018, p. 27).

Ao saber desses fatos dramáticos e que suas obras teriam sido incineradas dentro do pátio de uma faculdade, Sigmund Freud teria dito de forma irônica a um jornalista: “Que progresso estamos

fazendo! Na Idade Média teriam queimado a mim; hoje em dia, eles se contentam em queimar meus livros” (GAY, 2012, p. 593). Lembremo-nos aqui também do poeta alemão Heinrich Heine, quando profetizou no século XIX: “onde se queimam livros, acaba-se queimando pessoas”. Cem anos depois, segundo Fernando Báez, em *História universal da destruição dos livros*, o Holocausto foi precedido daquilo que ele cunhou de *bibliocausto*, “em que milhões de livros foram destruídos pelo mesmo regime”. Para Báez, a “destruição de livros em 1933 foi apenas o prólogo da matança que se seguiu. As fogueiras de livros inspiraram os fornos crematórios. (BÁEZ, 2006, p. 241). Mesmo em meio a esse turbilhão e caos do totalitarismo fascista, Stefan Zweig prosseguiu mantendo sua alma de arquivista, colecionando livros e manuscritos, que infelizmente, muitos deles também seriam saqueados, destruídos e queimados, logo depois que ele abandona a Europa e parte para o Brasil em 1941.

Para Walter Benjamin (1995) o colecionador vive, portanto, essa tensão entre “os pólos da ordem e da desordem”, mantendo uma “relação com as coisas que não põem em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino” (BENJAMIN, 1995, p. 228). Assim, em meio às alegrias das descobertas de mais um papel original arrematado em leilão e aos caos da ditadura alemã com ostensivas perseguições ao grupo judaico, Zweig fixa no papel a lembrança dos primeiros manuscritos adquiridos na adolescência, os quais traçam seu fado como colecionador.

Em sua primeira moradia, ainda jovem, logo depois de deixar a casa dos pais, já ornavam uma parede de seu quarto “o desenho de Blake adquirido em Londres e o original de uma das mais belas poesias de Goethe, com sua letra fluente, original, que então ainda era o objeto mais importante de [sua] coleção de autógrafos, já iniciada no ginásio” (ZWEIG, 1942, p. 182). Zweig continua observando que, se a maioria de seus amigos deixou de lado os velhos hábitos de versejar e de correr atrás de poesias manuscritas de poetas, atores e cantores, além de que muitos também abandonaram a escola, nele “a paixão por essas sombras terrenas de figuras geniais aumentou e ao mesmo tempo se aprofundou” (ZWEIG, 1942, p. 182).

Começou desta forma para ele, desde muito cedo, essa busca incessante pelos “originais ou rascunhos de poesias ou composições, porque o problema da origem de uma obra artística, tanto nas formas

biográficas como nas psicológicas, [lhe] preocupava mais que todo o resto” (ZWEIG, 1942, p. 183). Afinal, como muito bem expõe o teórico da crítica genética, Philippe Willemart (2019), interrogar um “manuscrito compensa o trabalho, às vezes de difícil decifração, porque, além de relativizar a instância do autor, dá acesso à formação do pensamento do autor e da cultura subjacente, e à descoberta dos processos de criação” (WILLEMART, 2019, p.64).

Podemos dizer, desta forma, que Zweig era, a seu modo, um estudioso do manuscrito *avant la lettre*, sempre perscrutando os momentos dos primeiros rabiscos, das primeiras garatujas, das primeiras letras e frases que circundam a inspiração dos artistas, a fim de descobrir os segredos embutidos no processo de criação de uma obra de arte. Esta gênese, essas primeiras sementes, os primeiros suspiros da imaginação sempre atormentaram Zweig, que gastou parte de sua fortuna adquirindo manuscritos, autógrafos e códices raros que ornamentam tanto as suas paredes, como as estantes e escrivaninhas. Interessava assim a Zweig a origem ou a concepção de uma peça artística, ou como ele bem registra em seu diário: “o misterioso momento da transição, no qual um verso, uma melodia, passam, por meios gráficos, do invisível, da visão e da intuição de um gênio, ao que é material, onde pode ser ele espreitado, examinado senão nos originais dos mestres, feitos com muitos esforços ou escritos às pressas, como que em transe” (ZWEIG, 1942, p. 182).

Para Zweig, é impossível entender suficientemente um artista se levarmos em consideração apenas sua obra já pronta; e citando Goethe ele comenta que “conhecemos completamente as grandes criações, depois de tê-las examinado, não só depois de concluídas, mas também durante sua evolução” (ZWEIG, 1942, p. 183). Importante retomarmos mais uma vez, Philippe Willemart (2019) o qual sublinha que, embora a crítica genética hoje esteja marcada por várias tendências e correntes, ela ainda se concentra no “universo sem fim da criação humana”, “espaço de descontinuidades, hesitações, rupturas” (WILLEMART, 2019, p. 69).

Em discurso pronunciado na exposição de livros do *Sunday Times*, em Londres, no ano de 1935, Zweig (1960) fala que seria nos manuscritos que repousaria um “dos mais profundos mistérios da natureza. Porque quando olhamos para o mundo com seus inúmeros e insondáveis enigmas, os da criação continuam a ser os mais profundos e misteriosos” (ZWEIG, 1960, p. 411).

E mais: para o artista é difícil, por si só, explicar a origem de sua inspiração. Apenas quando se está de posse dos manuscritos pode-se ter uma breve ideia dessa primeira concepção. Zweig (1960) complementa esse raciocínio dizendo que “assim como o caçador pode conhecer o caminho da caça fugidia pelo rastro, assim, podemos, muitas vezes, graças aos autógrafos, que são vestígios da existência da criação, acompanhar o seu processo de formação” (ZWEIG, 1960, p. 411-412).

Zweig (1960) aponta ainda que as obras que admiramos nem sempre são “dádivas fortuitas do gênio do artista, mas fruto do trabalho fatigante, áspero e abnegado” (ZWEIG, 1960, p. 415). Zweig compreendia que se as ideias geniais podiam ser concebidas por inspiração, a maioria necessitava da dedicação, das tarefas exaustivas, do apagar e escrever, do reescrever, rasurar e deitar fora. Aquela luta incessante com a palavra, na qual todos os escritores lutam “mal rompe a manhã”, como versou Carlos Drummond de Andrade.

Assim, se o manuscrito é uma excelente fonte de compreensão da obra artística, percebemos que em Zweig esses objetos de memória provocaram nele também um retorno a sua identidade judaica e a sua infância marcada pelas crenças dos avós. Lembremos aqui Umberto Eco (2011), quando aponta que o colecionismo seria “um modo de reapropriar-se de um passado que nos foge” (ECO, 2011, p. 50). Talvez seja por isso que Zweig semeia referências à Torá em muitos de seus discursos. Para ele, seria pelas páginas dos velhos alfarrábios que se poderia identificar “o sol do sétimo dia, em que o mundo está concluído, o trabalho acabado, a fórmula definitivamente gloriosamente criada” (ZWEIG, 1960, p. 412) como também constatar “o campo de batalha entre o espírito humano e a matéria, a luta eterna entre Jacob e o anjo” (ZWEIG, 1960, p. 415).

Aliás, é interessante pensarmos que esta luta bíblica entre um anjo e um mortal representaria, até os dias de hoje, uma alegoria da contenda entre o artista e seu objeto de trabalho. Philippe Willemart (2019), por exemplo, sublinha que uma das primeiras questões que muitos estudiosos da crítica genética observam na atualidade, quando leem um manuscrito, é a metáfora da “luta do escritor com alguém poderoso que o obriga a rever continuamente seu texto, luta que lembra a de Jacó com o Anjo” (WILLEMART, 2019, p. 71).

Segundo Klemens Renoldner (2015), em entrevista à professora Ruth Bohunovsky, a história da coleção desses raros manuscritos de

Stefan Zweig “está muito bem documentada no livro *Conheço a mágica da escrita*, de Oliver Matuschek, publicado em 2005, em Viena. O livro reúne todos os textos de Zweig que ajudam a explicar seu entusiasmo pelos originais e seus motivos como colecionador” (RENOLDNER, 2015, p. 254). Infelizmente essa obra tão importante para compreendermos essa faceta de Zweig ainda não foi publicada em língua portuguesa.

Ruth Bohunovsky (*apud* RENOLDNER, 2015) registra também que, antes de se exilar na Inglaterra, num gesto de despedida, “durante sua última visita a Viena, em 1937, Zweig entregou toda sua enorme coleção de manuscritos ao Acervo de Teatro da Biblioteca Nacional da Áustria” (BOHUNOVSKY, *apud* RENOLDNER, 2015, p. 239).

Em 1941, Zweig, junto de sua segunda esposa Charlotte, abandona o velho mundo que se desmoronava sob a batuta de Hitler e se estabelece no Brasil, trazendo na bagagem alguns poucos livros que sobraram de sua esplêndida biblioteca e meia dúzia de seus raros manuscritos que tanto o fascinaram. Deprimido com as consequências da guerra, lidando com as cicatrizes das perdas irreparáveis, acreditando que a polícia secreta do *Führer* o alcançaria nos trópicos, ele e a companheira se matam bebendo barbitúricos, numa manhã abafada de fevereiro de 1942. Ironicamente, Zweig se suicidou no país que ele considerava a terra da promessa. Lugar em que ele acreditava que encontraria o leite e o mel da paz e do sossego espiritual, que lhe foram negados nas terras europeias. A América do Sul seria a *Parásargada* que o acolheria sorridente. Ou o local imaginário, em que ele prosseguiria, de forma harmoniosa e em paz com seus escritos e suas coleções. Ele chega mesmo a dizer, em suas memórias que, diante dos terrores da guerra que ele fora obrigado a suportar, o Brasil deu-lhe esperança, por ser um país “prodigiosamente presenteado pela natureza com a mais bela cidade do mundo”. (ZWEIG, 1942, p. 432). Aliás, este olhar eurocêntrico, pontuado de ilusões e ufanismos pelas terras brasileiras, Zweig retomará mais tarde, de forma elaborada, em seu famoso e polêmico livro *Brasil: país do futuro*.

Antes de abandonar definitivamente a Europa, deixa uma carta para o amigo Roman Rolland, em que de forma sombria, se despede de sua biblioteca e sua coleção de manuscritos:

Já disse adeus a minha casa, minha coleção, meus livros, que ficam com tudo, não me importa, pelo contrário. Serei mais livre

desde que a vida vivida não me pese sobre os ombros. Casa, coleção, tudo isso é mais apropriado a anos tranquilos que transcorrem a passo de lesma. Em épocas como a nossa, é preciso ter os ombros livres. (ZWEIG *apud* DINES, 2004, p. 230).

Alberto Manguel, em seu livro *Encaixotando minha biblioteca*, um título que remete de forma paródica ao famoso ensaio de Benjamin, “Desempacotando minha biblioteca”, comenta que é doloroso se despedir de uma coleção de textos antigos, construída lentamente ao longo dos anos, pois a “perda ajuda-nos a lembrar, e a perda de uma biblioteca nos ajuda a lembrar de quem de fato somos” (MANGUEL, 2021, p. 71). Perder objetos preciosos de nossa coleção seria também como “um enterro prematuro” em que temos de suportar o período de raiva e pesar. Afinal, “os volumes físicos foram para [nós] algo muito semelhante a criaturas de carne e osso, que compartilharam de [nossa] cama e de [nossa] mesa. Esta intimidade começa cedo entre os leitores” (MANGUEL, 2021, p. 68).

Assim também deve ter se sentido Stefan Zweig. Parte de sua depressão, que o levou à morte prematura, possivelmente era a ausência definitiva de sua preciosa biblioteca e de seus raros documentos. Saudoso de sua Viena natal, em que ele desfrutava largamente da presença desses seus amigos feitos de papel e tinta, tenta reviver na cidade serrana de Petrópolis um arremedo dos tempos gloriosos, em que ele passava consultando seus livros e manuscritos tanto para seu deleite como para escrever seus contos e romances. Pouco a pouco, Zweig recomeça a adquirir algumas obras e antigos documentos pelos sebos e livrarias do Rio de Janeiro.

Reinicia, mais uma vez assim, seus sonhos de viver entre papéis e encadernações. Antes de se matar, Zweig doou este seu modesto acervo, organizado em terras tropicais, “à Biblioteca Gabriela Mistral” e de acordo com o Jornal Diário de Petrópolis, “os pesquisadores alemães Oliver Matuschek e Heyke Muranil descobriram, nesse arquivo raro e histórico da Cidade Imperial, cerca de cem livros, grande parte deles sobre o filósofo Montaigne, com anotações e grifos do próprio Zweig” (cf. PEREIRA, 2021, p. 57).

Além deste interessante acervo, que hoje repousa nas estantes da biblioteca de Petrópolis, Zweig deixou ainda, como despedida, o último de seus manuscritos: uma elaborada e polêmica carta de suicídio, escrita do próprio punho. Redigida em língua alemã, com caneta esferográfica preta, vem intitulada de “Declaração”. Pode-se ver a

letra firme e legível, com algumas poucas rasuras. Mesclada de agradecimentos cordiais aos que o apoiaram, há também elogios à pátria brasileira, que tão gentilmente o acolheu em seu exílio. A missiva termina com um fecho melancólico, eivada de inquietantes palavras finais: “Saúdo a todos os meus amigos. Que lhes seja dado ver a auro-ra desta longa noite. Eu, demasiadamente impaciente, vou-me antes” (ZWEIG *apud* DINES, 2004, p. 514).

Esse objeto de despedida seria, nos dizeres de Alberto Dines, “a última peça da coleção de obras completas” (DINES, 2004, p. 516) do autor Stefan Zweig. Desta forma, acreditamos que essa carta de adeus, esse último objeto de memória, fiapos de um tecido esgarçado do passado, o qual mistura tanto o trágico como o poético, seja também um convite aos pesquisadores para que sigam lendo, analisando e interpretando a vida, a obra, mas também a morte, desse surpreendente autor-colecionador, que via nos antigos manuscritos uma extensão da sua vida e parte de seus desejos.

Referências

- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo/ Obras escolhidas, Volume III*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, W. *Rua de não única /Obras escolhidas, Volume II*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BRITO, M. de. *Stefan Zweig: por entre traduções e olhares*. Dissertação (Mestrado em Tradução) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25922/1/ulfl225092_tm.pdf. Acesso em: 10 nov. 2021.
- ECO, U. *A memória vegetal: outros escritos sobre bibliofilia*. Tradução de Joana Angélica d’Ávila. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DINES, A. *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- GAY, P. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- MANGUEL, A. *Encaixotando minha biblioteca*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- PEREIRA, K. M. de A. A biblioteca dispersa de Stefan Zweig em O mundo que eu vi: minhas memórias. In: MAIA, C.; NAGAE, N. H. (Orgs.). *Coleção e arquivo: memória e tradição*. São Paulo: EDUSP, 2021. p. 50-59.
- RENOLDNER, K. Stefan Zweig: um homem de ontem? Entrevista com Klemens Renoldner. [Entrevista cedida a] Ruth Bohunovsky. *Pan-daemonium*, São Paulo, v. 18, n. 26, dez. 2015, pp. 236-257. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pg/a/y4CKwCx7BPJJVZnZnPZwvKN/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 3 nov. 2021.
- RICOEUR, P. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: UNICAMP, 2007.
- RYDELL, A. *Ladrões de livros*. Tradução de Rogério Galindo. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- ZWEIG, S. *Encontro com homens, livros e países: uma consciência contra a violência*. Tradução de Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Delta, 1960.
- ZWEIG, S. *O mundo que eu vi: minhas memórias*. Tradução de Odilon Gallotti. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.
- WILLEMART, P. *Escritura na era da indeterminação*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2019.

Os usos políticos do cágado (em Pepetela) como elemento reivindicador da memória e da história de Angola (ou e se o flâneur pudesse ser uma tartaruga?)

Adriano Guedes Carneiro (CEM)¹

Aquiles finalmente alcançou a Tartaruga, e se sentou confortavelmente em suas costas.

“Então, você conseguiu chegar ao final da nossa corrida?” disse a Tartaruga “Sempre pensei que consistia em uma infinita série de distâncias? Eu pensei que algum sabichão² ou outro tinha provado que a coisa não poderia ser feita?”

“Pode ser feita” disse Aquiles³ “Foi feita! Solvitur

1. Graduado em Letras (UFF). Mestre em Estudos Literários (UFF). Docente no Centro de Ensino Moderno, em Teresópolis-RJ.
2. A Tartaruga alude ao paradoxo ou aporia do filósofo Zenão de Eleia. Aristóteles afirmou que foi este pensador pré-socrático o criador da dialética. Zenão, no intuito de defender as ideias de Parmênides de Eleia, o criador da lógica, seu predecessor, a partir da constatação de que “o ser é e o não ser não é”, confrontava os argumentos dos adversários, através do embate entre duas teses opostas ou contrárias para provar que nenhuma delas é verdadeira ou que uma delas é contraditória. Para tanto desenvolveu suas aporias, sendo a Aporia da divisibilidade (ou de Aquiles e a tartaruga): “Se o ser for divisível (múltiplo), Aquiles, ‘o de pés ligeiros’, o mais veloz dos heróis gregos, não poderá vencer a corrida contra uma tartaruga, o mais vagaroso dos animais. Aquiles, generoso, dá a tartaruga uma vantagem. E jamais a alcançará, pois, para alcançá-la, sendo o espaço divisível, deverá, primeiro, vencer a metade da distância entre ele e a tartaruga; depois a metade da metade, depois, a metade da metade da metade, e assim indefinidamente, de modo que jamais alcançará a tartaruga” (CHAUÍ, 2010, p. 98). Assim, Zenão, que defendida o uno em face do múltiplo, argumenta que, por mais vagaroso “que seja um movimento num espaço divisível, o movimento mais rápido nunca pode alcançá-lo, porque precisa vencer uma distância infinita de pontos. O argumento do estádio pressupõe que não se pode vencer num tempo finito (o tempo que dura a corrida) uma distância infinita de pontos; a finitude do tempo e a infinitude da divisibilidade espacial são incompatíveis” (CHAUÍ, 2010, p. 98).
3. Na atualidade, a figura de Aquiles tem sido substituída pela da lebre ou do coelho, principalmente em desenhos animados ou mesmo em livros infantis, como *As aventuras do moleque jabuti*, de Orígenes Lessa. A questão da divisibilidade das distâncias nestas versões intertextualizadas tem ficado em segundo plano e tem-se salientado a esperteza da tartaruga ou do jabuti.

*ambulando*⁴. Você vê as distâncias serem constantemente diminuídas; e então –”

(LEWIS CARROLL)

O objetivo deste artigo é demonstrar que Pepetela, especificamente nesta sequência de textos narrativos publicados, [*O desejo de kianda* (1994), *A parábola do cágado velho* (1996) e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* (1997)], preconizará, muito mais do que em outros textos de sua autoria, que Angola não nasceu a partir da colonização portuguesa, mas embrionariamente já existia desde antes da chegada do colonizador. Pois são inúmeros os elementos que sugerem o que podemos chamar, segundo o que nos sugerem as obras de Pepetela aqui elencadas, de uma proto-angolanidade⁵. Elementos estes que já estariam presentes no território angolano desde há muito tempo antes de Diogo Cão aportar à foz do Rio Zaire, em 1482. Pepetela indicará a existência desses elementos que sugerem o nascimento da nação angolana para além do colonialismo português, como forma de buscar a eliminação dos resquícios da condição colonial na atualidade, se isto for possível para os países do cone sul do hemisfério. Simbolicamente, para efeito desta comunicação/artigo, parto do entendimento de que esses elementos (que sugerem o nascimento de uma Angola anterior ao colonialismo português) estarão concentrados, na sequência de textos narrativos apresentados, na figura do cágado. Pois entendendo que este, de uma forma ou de outra, estará presente nos três livros.

Em relação ao cágado, faço o recolhimento de sua aparição em vários textos, literários ou não, sem esgotá-los, evidentemente, vide por exemplo o Lewis Carroll ou mesmo a aporia de Zenão de Eleia. Sem falar no próprio Pepetela que, em *Lueji – o nascimento de um império* (2015), traz a indicação de que a Mussumba, a capital da Lunda, era edificada em forma de cágado e as *mahambas*, os assentamentos dos

4. Expressão latina que em tradução livre quer dizer: “Resolve-se caminhando”. Alusão ao próprio contexto, mas também à Escola Peripatética de Aristóteles que preferia ensinar ao ar livre, caminhando, e ainda a Sócrates que fazia seus interrogatórios e conversava com seus discípulos e amigos na Ágora, ao ar livre, sempre em movimento, em Atenas.
5. Angolanidade aqui entendida como um esforço para se construir, cultural e simbolicamente, o sentimento de pertencimento a uma nação angolana. Sentimento de amor, de pertencimento a Angola.

espíritos ancestrais, eram ornamentadas com cágados e jiboias: “E havia de colocar lá dentro cágados e jiboias, os guardiães dos espíritos dos antepassados e por isso os animais mais sábios e prudentes” (PEPETELA, 2015, p. 211), demonstrando assim a importância destes animais para a cultura bantu.

No entanto, para efeito deste artigo, destaco, ainda, preponderantemente a associação que Benjamin faz entre este animal da classe dos quelônios e o *flâneur*. Walter Benjamin nos indica que *flâneur* e cágado (ou tartaruga) possuem uma correspondência em seu sentido, tanto que faz um comentário em nota: “Confrontar o ritmo do *flâneur* ao da multidão, tal como é descrita por Poe. O primeiro representa um protesto contra o segundo. Cf. o motivo da tartaruga de 1839 em D2, a, 1” (BENJAMIN, 2017, p. 176). Em *Passagens*, encontramos o “motivo da tartaruga”, no índice referido: “Em 1839, Paris foi invadida pela moda das tartarugas⁶. É fácil imaginar como os *élégants* imitavam o andamento dessas criaturas nas passagens, de forma ainda mais fácil que nos *boulevards*” (BENJAMIN, 2019, p. 202).

Benjamin sugere a comparação entre a rapidez da modernidade, da multidão, com a vagarosidade, a lentidão e a solidão necessárias ao *flâneur*. Tanto que o pensador berlinense aponta a linha de produção, auge do capitalismo industrial, reivindicada pelo taylorismo⁷, como a grande inimiga da *flânerie*. Para Benjamin o *flâneur* é essa tartaruga disposta pelas passagens de Paris em 1839, desafiando as vertentes do capitalismo, entre elas a pulsão pela economia, traduzida através do tempo cronológico, que deve ser sempre dotado de utilidade, sempre estimado em capital, como produção. “Produza,

6. Era uma ideia genial, pois os comerciantes tinham o interesse em que os passantes andassem vagarosamente para poderem contemplar as vitrinas e os produtos que expunham e tinham à disposição para a venda. Quanto mais devagar passassem podiam descobrir algum produto do qual necessitassem e tornarem-se clientes. Já era uma estratégia de marketing na primeira metade do século XIX.
7. Criado pelo engenheiro norte-americano – muito estudado ainda em Administração de Empresas – Frederick Taylor, o chamado taylorismo é o sistema em que se procura obter o máximo de produção gastando o mínimo de tempo e esforço. Está normalmente associado ao fordismo, relativo a John Ford, o criador da marca de automóveis. Representa o auge do capitalismo industrial que transformará o operário – retirando-lhe ainda mais sua humanidade – em uma máquina, como tão bem retratado no filme “Tempos modernos” (1936), de Charles Chaplin.

produza, produza!” grita o capataz olhando para o seu relógio⁸, enquanto o proletário labuta até o próximo sinal da fábrica, pois “*time is money*”, diz o jargão atualíssimo. O *flâneur*, por lado diametralmente oposto, na inutilidade da sua observação, da sua atividade contemplativa permanente, desafia a modernidade. Imóvel na sua condição queloniana, não liga ao tempo, permanece apenas apreciando, olhando, assistindo, sem produzir necessariamente utilidade (pelo menos segundo a ótica capitalista). As tartarugas nas passagens/galerias de Paris em hipótese alguma incomodam o *flâneur*, pois o movimento dele é semelhante ao delas.

Em Pepetela, das três obras escolhidas, em uma temos o cágado velho como personagem e nas outras duas temos o *flâneur*. Como em Benjamin, o *flâneur*, cágado e o *flâneur* novamente, encontrados, respectivamente, em *O desejo de kianda*, *A parábola do cágado velho* e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, representarão a mesma coisa: a ideia de uma Angola preexistente à dominação colonizadora. Pepetela está construindo o projeto de emancipação política de Angola, iniciado na independência de 11 de novembro de 1975. Busca a construção, em seu universo ficcional, de um país livre das amarras da dominação cultural ou social, os quais foram impostos pela colonização. Para o êxito desta ideia, é necessária a utilização das personagens animais, como fez Kafka, conforme identificado por Gilles Deleuze e Felix Guattari, quando preconizaram, por exemplo, os conceitos de “devir-animal” e de tempo aiôntico. Como conclusão, abordarei incidentalmente estas questões. Mas, por ora, buscarei entrar nos textos de Pepetela para comprovar o que acabei de escrever.

Primeiramente, em *O desejo de kianda*, Pepetela não define o que ou quem é a kianda. No máximo dá algumas pistas vagas, até uma conceituação negativa em uma passagem, quando está presente a forte crítica à colonização, porque kianda não é uma sereia:

– Pode ser Kianda a cantar, Kianda se manifesta de muitas maneiras
– disse ele para Cassandra. – Umás vezes são fitas de cores por cima

8. A concepção de controlar o tempo como ideia de poder aparece na XV das Teses sobre o conceito de história (1940) de Walter Benjamin: “Ainda na Revolução de Julho ocorreu um incidente em que essa consciência se fez valer. Chegando o anoitecer do primeiro dia de luta, ocorreu que em vários pontos de Paris, ao mesmo tempo e sem prévio acerto, dispararam-se tiros contra os relógios das torres” (BENJAMIN, 2016, p. 250).

das águas, pode ser um bando de patos a voar de maneira especial, um assobio de vento, porque não um cântico?

– Tenho visto uns desenhos de Kianda. Metade mulher, metade peixe.

– Não – disse mais velho Kalumbo com súbita irritação. – Isso é coisa dos brancos, a sereia deles. Kianda não é metade mulher metade peixe, nunca ninguém lhe viu assim. Os colonos nos tiraram a alma, alterando tudo, até a nossa maneira de pensar Kianda. O resultado está aí nesse País virado de pernas para o ar⁹. (PEPETELA, 1995, p. 57).

Não foi a colonização que construiu o país. Pelo contrário, o mais velho afirma que ela, a colonização, tirou a alma da nação, alterou tudo e virou o país de pernas para o ar. É a colonização que está destruindo o país. Diferentemente de uma ideia presente, por exemplo, no Brasil, de que o país foi se formando, sendo construindo a partir e com a colonização.

Já foi chamada a atenção para o fato de que somente a criança, Cassandra, e o mais velho, Kalumbo, dão-se conta do que realmente está acontecendo com os prédios que estão caindo, ao longo do livro. Kianda quer retomar a velha Lagoa, onde havia uma mafumeira e que agora é o Largo do Kinaxixi:

Ali perto devia ser o sítio onde há trinta e tais anos derrubaram a mafumeira de Kianda, quando construíram a praça. Toda aquela zona fora uma lagoa e havia uma mafumeira¹⁰ que foi cortada e chorou sangue pelo cepo durante uma semana. Ouviu a estória um dia, ali mesmo numa esplanada do Kinaxixi, quando se sentou com o maior respeito à mesa onde se encontravam dois escritores, Luandino Vieira e Arnaldo Santos, grandes sabedores das coisas de Luanda. (PEPETELA, 1995, p. 26).

Na tentativa de recuperar a antiga lagoa que agora é o Largo do Kinaxixi, Kianda porá abaixo todos os prédios construídos ao redor. As

9. País virado de pernas para o ar pode remeter ao cágado virado de pernas para o ar como símbolo de que a ordem natural da coisa está ferida, conforme *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*: “Subvertia a ordem do mundo, punha o cágado de patas para o ar? Como um cágado de patas para o ar ficou o meu dono, quando o major o chamou, uma semana depois, para lhe comunicar uma decisão que tinha tomado, com a anuência de Hans Molt” (PEPETELA, 1997, p. 172).
10. A mafumeira, sumaúma ou samaúma (*Ceiba pentandra*) é uma planta tropical da ordem malvales e da família malvaceae (antiga bombacaceae).

peessoas, os seus móveis e todas as quinquilharias que possuem não desabam, mas flutuam até o chão.

Tudo isso acontece, em Luanda, em meio ao ligeiro processo de paz e à retomada, em 1992, da guerra civil, entre o MPLA e a UNITA¹¹. Nesse ínterim, acompanhamos as personagens Carmina Cara de Cu, ou simplesmente CCC, e seu marido João Evangelista. Ela é uma militante e quadro ativo da direção do MPLA que cresceu muito na burocracia interna e nos tempos de abertura econômica, após um período de pequena depressão pessoal, está se transformando numa grande empresária com o negócio de importações. Em muitos sentidos, CCC antecipa outra personagem famosa de Pepetela, o Vladimiro Caposso de *Os predadores* (2007), já que fará uso de sua posição política para auferir vantagens econômicas e financeiras particulares claras.

João Evangelista, ao contrário, é o maior exemplo da passividade. Seu emprego de fachada foi arranjado pela esposa. Passa o dia fazendo a guerra de mentira em jogos de computador. Sua vida é contemplativa. Contempla as ações de Carmina, ainda que por vezes seja instado a manifestar opinião sobre algum assunto. Mas em geral apenas observa. Inclusive observa os prédios a cair e as pessoas que vão ficando desalojadas:

João Evangelista resolveu interromper o jogo e ir deitar uma olhada na praça, embora o espetáculo já não fosse novo. De facto, era o mesmo de sempre, com as pessoas a procurarem as suas coisas no entulho acabado de se formar. O largo do Kinaxixi estava agora rodeado de escombros, excepto no lado direito de quem desce, onde ficava o mercado. (PEPETELA, 1995, p. 54).

João Evangelista é um *flâneur*, um observador, um sonhador. Sua índole de *flânerie* vai ainda mais longe, pois antecipa um novo tipo de *flâneur* – o indivíduo que passará horas ao computador, no celular (telemóvel) em redes sociais, por exemplo, acompanhando a vida alheia, contemplando as fotos, as mensagens, os memes e outras coisas presentes no ambiente virtual. Poderíamos dizer que é o *flâneur* tecnológico.

Neste livro, Pepetela também nos diz que existem forças maiores do que a conjuntura política, do que a organização social, por

11. Movimento Popular para a Libertação de Angola e a União Nacional para a Independência Total de Angola.

exemplo. São forças ancestrais, muito antigas e que não devem ser desafiadas. São forças anteriores ao homem. É a desmistificação do mito, dando-lhe uma localização histórica. A kianda é a representação de uma Angola anterior ao português. Podemos até não querer chamar de Angola, por uma razão temporal, mas há essa condição de proto-angolanidade, de protonação, com características peculiares e específicas desde antes da chegada portuguesa. Não será somente o elemento português que os definirá como angolanos, mas seriam angolanos, (ou qualquer outro nome), com ou sem a chegada portuguesa. Os portugueses são apenas mais um elemento e não o fundamental. A colonização portuguesa contribuiu para que os angolanos sejam do jeito que são, mas seriam angolanos, independentemente da chegada dos portugueses. Pepetela está assim afirmando, manifestando, indicando uma tentativa de ruptura, e de independência cultural, em face a uma cultura, digamos, lusófona. Ou, pelo menos, procura se posicionar neste espaço lusófono em uma posição de menor submissão. Os países colonizados do sul estão eternamente condenados a reproduzirem para o mundo a sua condição subalterna *ad infinitum*?

Já em *A parábola do cágado velho* encontramos a personagem Ulume que vive em seu kimbo, distante da cidade grande, denominada genericamente por ele como Calpe. Vive com a esposa (depois se casa novamente) e os dois filhos que a seguir lhe são retirados pela guerra: um vai lutar ao lado do MPLA e outro da UNITA. Ulume não enxerga a diferença entre os grupos: são irmãos literalmente se digladiando. Quem são os nossos e quem são os deles? Todos são angolanos nos diz a mensagem do livro. Aqui o cágado personagem do romance, que parece viver desde o início dos tempos, como se o cágado velho representasse a imortalidade, o viver para sempre ou, pelo menos, viver até o infinito:

Ulume, o homem, olha o seu mundo.

Por vezes a terra lhe parece estranha. Fica num planalto sem fim, embora se saiba que tudo acaba no mar [...] De cima do morro sai um regato que acaba por se acoitar, muito à frente, num rio largo, o Kuanza de todas forças e maravilhas, quase fora do seu mundo. Desse regato tiram a água para as nakas¹², onde verdejam

12. Plantações, hortas.

os legumes e o milho de bandeiras brancas. Nele também bebe o gado. Mesmo no tempo das piores secas a água do regato nunca falhou. No alto do morro ainda, existe a gruta de onde todos os dias sai um enorme cágado para ir beber a água da fonte. Palmeiras de folhas irrequietas rodeiam o kimbo, casando com mangueiras e bananeiras, pintando de verde-escuro os amarelos e verdes esbaltados do capim e do milho. (PEPETELA, 1996, p. 05).

Ulume presta verdadeira reverência ao cágado velho, como se ele fosse uma espécie de oráculo com a capacidade de lhe dar orientação sobre as coisas que não consegue entender. O tempo parece parar sempre no momento em que o homem vai até o quelônio, sempre no instante que este sai para beber água. A professora Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco nos ensina que no texto de Pepetela há elementos da parábola, da fábula e da alegoria:

[...] como a parábola, é protagonizada por seres humanos e veicula uma lição metafórica e hermética, acessível apenas aos iniciados; como a fábula, passa um ensinamento, apresentando uma personagem do reino animal – o cágado velho, símbolo do saber e do tempo angolanos; como a alegoria, opera com uma linguagem sobredeterminada, que aponta para os conteúdos encobertos e silenciados. (SECCO, 1998, p. 256).

Ela ainda salienta que este cágado velho representa os símbolos angolanos do saber e do tempo. As duas questões estão associadas, pois a sabedoria só será adquirida com o passar do tempo. Por viver muito, por ser muito velho, o cágado concentra essa ideia da sabedoria. Além disso, ele aponta para uma ancestralidade, a permanência da ideia do país, como metonímia da ideia da própria Angola, pois ela deverá ser maior do que aquela pretendida e definida dentro dos limites da colonização. Maior em razão da sua cultura, das suas pré-história e história, enfim por causa de uma imensa tradição que remonta à chegada portuguesa.

É possível afirmar com Felwine Sarr que, numa mesma região, podem coexistir conjuntamente diversas temporalidades e epistemes. É o que se vê na relação de Ulume com Calpe, com a guerra civil, com seus filhos. Em *A parábola do cágado velho* assistimos à inter-relação entre diversos tempos diferentes, distintos, heterogêneos.

Deleuze nos esclarece que essa ideia dos tempos heterogêneos remonta ao estoicismo¹³. Ele conceitua o *Aion*, como o tempo, representado pelo passado e pelo futuro, como um tempo infinito, por isso muito confundido com a eternidade. E, por outro lado, há *Cronos*, o tempo do presente. Mesmo o presente pode ser dividido, em passado e futuro, a partir de um determinado instante. O passado, na concepção aiônica é infinito, assim como o futuro. Deleuze, em *A lógica do sentido*, afirma:

Vimos que o passado, o presente e o futuro não eram absolutamente três partes de uma mesma temporalidade, mas formavam duas leituras do tempo, cada uma completa e excluindo a outra: de um lado, o presente sempre limitado, que mede a ação dos corpos como causas e o estado de suas misturas em profundidade (*Cronos*); de outro, o passado e o futuro essencialmente ilimitados, que recolhem à superfície os acontecimentos incorporais enquanto efeitos (*Aion*). (DELEUZE, 2019, p. 64).

13. Os estoicos acreditavam que os corpos eram as únicas coisas que existiam, como depreendemos da leitura do artigo de Fernando Monegalha, professor da Universidade Federal de Alagoas: “O tempo do sentido: cronos e aion no pensamento deleuziano”. No entanto, ao lado dos corpos (*somata*) e dos estados de coisas, os estoicos admitiam a existência de certos incorporais (*asomata*). Esses incorporais são ainda objetos de pensamento, como o tempo – um dos quatro incorporais admitidos pelo estoicismo, além do *lekton* (isto é, o dizível ou o exprimível), do vazio e do lugar. Desta forma, não é possível afirmar que os incorporais existem, pois eles apenas insistem ou subsistem, ou seja, “eles têm um modo de ser diferente daquele da existência dos corpos que agem e que padecem” (MONEGALHA, 2018, p. 89). Por isso escreverá Deleuze em *A lógica do sentido*: “Os estoicos distinguiram duas espécies de coisas: (1) Os corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e suas paixões e os ‘estados de coisas’ correspondentes. [...] Não há causas e efeitos entre os corpos; todos os corpos são causas, causas uns com relação aos outros, uns para os outros. [...] (2) Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Esses efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, ‘incorporais’. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas antes, que subsistem ou insistem, tendo esse mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos. Não são agentes nem pacientes, mas resultados de ações e paixões, ‘impassíveis’ – impassíveis resultados” (DELEUZE, 2019, p. 5-6).

São tempos heterogêneos que não se confundem. Podemos pensar distintamente ora como *cronos*; ora como *aion*. Na literatura, no universo ficcional, entretanto, é possível se misturar esses dois tempos. É o que faz Pepetela, pois o cágado, como metonímia de Angola, é a evocação do *aion*, através de sua longevidade e sabedoria, que estava vivo desde o início dos tempos e que permanecerá infinitamente, quase como ideal de imortalidade. O cágado velho de Pepetela infesta o presente de Angola com a infinitude de um passado e de um futuro. Novamente, recorro ao texto de Carmen Lúcia Secco:

A narração mitopoética dessa obra de Pepetela faz recordar o outrora e a natureza. Re(cord)ar, no sentido etimológico de repor as imagens perdidas no coração do humano, resistindo, desse modo, às contradições cúmplices da ganância, da opressão e do poder que geraram, em Angola, a discórdia entre tribos e partidos irmãos. Esta é a grande parábola do romance. (SECCO, 1998, p. 257).

Não abordaremos todas as facetas e possíveis interpretações de *A parábola do cágado velho*, mas apenas sublinharemos que o livro aponta, através do cágado, para este tempo além do tempo. Ulume é um observador, sobretudo quando vai acompanhar o trajeto do animal até a fonte de água. Ulume é desocidentalizado, desmodernizado e escrevemos isso como um elogio à personagem e não como uma crítica. Ele procura preservar seu mundo com toda energia que possui. Ele é nosso segundo *flâneur*.

E, por último, em *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, Pepetela nos contará a estória de Baltazar Van Dum e de sua família. Ele é holandês de nascença e habita Luanda desde antes da invasão holandesa, processada pela Companhia das Índias Ocidentais, no Século XVII. Através de sua família, de suas relações tanto com portugueses quanto com holandeses, também chamados de mafulos; com o Mani-Luanda, D. Agostinho, representante do Rei do Kongo, Garcia II que, embora católico, era aliado dos protestantes holandeses; com a rainha Jinga, também aliada dos holandeses, temos a convicção de que há algo de diferente naquele território para além de uma colonização portuguesa. Há algo mais. Van Dum¹⁴ é um notório tra-

14. José Eduardo dos Santos, o antigo presidente de Angola era, originalmente, José Eduardo Van Dunem, mas alterou seu nome para o aportunuguesado Santos. Ironicamente, Pepetela está afirmando, entre tantas coisas, que o ex-presidente

ficante de escravos e sua prole numerosa teria sido responsável, em seu imenso arsenal de mestiçagem, de hibridismo, pelo nascimento de Angola. Ele não é fiel a Portugal, nem à Holanda, nem exatamente aos habitantes da terra, mas apenas a si mesmo. É possível afirmar que Van Dum representa o nascimento de um sentimento nativista, o sentimento de proto-angolanidade. Novamente temos a discussão da origem de Angola como algo além da colonização portuguesa.

Baltazar Van Dum, assim, é o próprio capitalista. Não importa quem está no poder, se holandeses ou portugueses, pois só tem interesse nos seus negócios, no ganho, no lucro. Tanto que procura manter boas relações com os dois grupos: mafulos e portugueses. A paz lhe é interessante porque pode manter o comércio: o tráfico de escravos.

O narrador também é um escravo de Baltazar que lhe foi cedido pela Rainha Jinga. Durante todo o texto ele nos traz todas as conversas e acontecimentos, pois é a sombra de Van Dum. Deve acompanhar o dono por todos os lugares, por todo o tempo. No entanto, o escravo-narrador é surdo e mudo e, assim sendo, como poderia narrar? Como afirma a professora Renata Flávia da Silva em aula, é a presença de elementos de um pós-modernismo:

O meu dono deu uma gargalhada que acordou os espíritos em descanso no cimo da mangueira. Olhou para o meu lado mas nem chegou a completar o movimento de modo a me encarar de frente, seria a terceira vez na vida talvez. E respondeu com o maior à vontade, em tom até um tudo nada acima do normal:

– Não tem perigo. É mudo de nascença. E analfabeto. Até duvido que perceba uma só palavra que não seja de quimbundo. Sei lá mesmo se percebe quimbundo... Umás frases se tanto! Como pode revelar segredos? Este é que é mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes. Confesse-lhe todos os seus pecados, ninguém saberá, nem Deus.

Sempre achei que o meu dono subestimava as minhas capacidades. (PEPETELA, 1997, p. 387).

era descendente de um traficante de escravos. A família gloriosa é portanto a de José Eduardo dos Santos. Interessante lembrar também que houve na Inglaterra uma chamada Revolução Gloriosa, em 1688, que levou ao poder o Rei Guilherme de Orange, inaugurando uma nova dinastia naquele país.

Como então poderia narrar a estória, ouvindo as conversas e tudo o mais? Esse narrador incomum é o legítimo *flâneur*. Sua única ação é observar. Mesmo sem ouvir por ser surdo, ele ainda assim nos conta que “ouve”, pois: “Eu não ouvia apenas as conversas do meu dono, também tinha curiosidade para o resto. E captara as interessantíssimas confissões de Matilde a Catarina, na véspera” (PEPETELA, 1997, p. 42). Exceto em festas, quando pode se refestelar com o maluvo, o vinho de palma: “Hoje o maluvo de Dom Agostinho Corte Real não me escapa e me levem de arrastão para casa, se quiserem, ou então fico a dormir na areia da Ilha, melhor cama não há para uma bebedeira” (PEPETELA, 1997, p. 96).

Estas personagens que associamos ao *flâneur/cágado*, João Evangelista, Ulume/Cágado velho e o narrador-escravo, não são vistas aqui por uma ótica negativa – como a animalização como uma diminuição da condição humana, por exemplo – mas as enxergamos muito próximas ao que Deleuze e Guattari vislumbram nas novelas de Kafka. Entendo que Pepetela, ao personificar animais, busca encontrar linhas de fuga, desterritorializar-se e encarar as verdadeiras questões que devem ser enfrentadas em Angola. Em *O cão e os caluandas* (2019), por exemplo, o conflito entre o cão e a buganvília deixa evidente, através da alegoria, do simbolismo do embate contra a corrupção que infestava Luanda, o debate que necessariamente precisava ser feito sobre a decadência dos valores da revolução angolana. Sob a perspectiva deleuziana, o cão pode ser entendido como um rizoma, pois está em todos os lugares no livro e em Luanda, enquanto a buganvília é raiz, radícula e brota de e em um lugar específico, como aferimos da leitura do texto dos pensadores franceses:

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. (DELEUZE; GUATTARI, 2019, p. 14).

A rigor seria possível extirpar a raiz da buganvília, mas ela cresce tanto e se torna tão forte que acaba por sufocar o cão, o rizoma. A buganvília é a destruição da revolução angolana. Assim, podemos

acompanhar com Deleuze e Guattari que, ao recorrer a personagens animais, como em Kafka, é possível enxergar outros problemas que talvez com personagens humanos seria muito difícil, pois alguns conflitos reais podem ser obstaculizados por algumas outras questões, como sugerem os autores franceses. Com o devir animal é possível superar alguns impasses:

Devir animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. Os animais de Kafka não remetem jamais a uma mitologia, nem a arquétipos, mas correspondem somente a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades liberadas em que os conteúdos se franqueiam de suas formas, não menos que as expressões dos significantes que as formalizava. Nada além de movimentos, vibrações, limiares, em uma matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas, distinguem-se somente por tal ou qual limiar, por tais ou quais vibrações, por tal caminho subterrâneo no rizoma ou toca. Pois esses caminhos são intensidades subterrâneas. [...] Gregor torna-se barata, não apenas para fugir a seu pai, mas, antes, para encontrar uma saída lá onde seu pai não soube encontrá-la, para fugir ao gerente, ao comércio e aos burocratas, para atingir esta região onde a voz apenas zumba – “Você o ouviu falar? Era uma voz de animal, declarou o gerente” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 24).

Segundo os autores de Anti-Édipo, há a tendência de se permanecer na solução mais fácil, na explicação mais cômoda, sem irmos além, às verdadeiras causas dos problemas. Por isso a crítica contundente de Deleuze e Guattari ao complexo de Édipo, conforme defendido por Freud, entendido pelos autores como um obstáculo, um desses impasses. A ideia do complexo tornou-se uma espécie de panaceia geral para a responsabilização alheia, pois tudo passa a ser culpa do pai. Deleuze nos diz ironicamente: “Tudo é culpa do pai: se tenho distúrbios de sexualidade, se não consigo me casar, se escrevo, se não posso escrever, se abaixo a cabeça nesse mundo, se tive que construir um outro mundo infinitamente desértico” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 21).

Até que ponto a relação entre Portugal e Angola não pode ser pensada a partir de uma relação entre pai e filho respectivamente? Já é

notório o imenso mal que a colonização provocou em nações americanas, africanas ou asiáticas. O que se nos coloca no momento é o seguinte: como podemos/devemos superar todo esse mal? Ou permaneceremos, enquanto povos do sul, eternamente, confinados à condição de ex-colônias, repassando nossas mazelas comuns?

Deleuze encontra o “devir animal” nas novelas de Kafka, mas não em seus romances. Carlos Reis estabelece a diferença entre as novelas e os romances, em seu *Dicionário de estudos narrativos*. Reis nos ensina que é possível fazer esta distinção, mas já alerta para a dificuldade na utilização do termo

[...] pela fluidez semântica que afeta o termo em causa, em várias línguas cultas. Os vocábulos usados em português, em italiano (*novella*), em francês (*nouvelle*) e em alemão (*novelle*) remetem sensivelmente ao mesmo conceito. Já em espanhol e inglês, explica-nos o autor, respectivamente *novela* e *novel* referem-se ao romance. Assim “nestas línguas, a denominação deste gênero narrativo recorre a expressões adjetivadas (em espanhol, *novela corta*) ou importada (em inglês, *novella*, do italiano)”. (REIS, 2018, p. 372-373).

Utilizando estes argumentos do iminente professor português e para efeito deste artigo, entendo que *O desejo de kianda* e *A parábola do cão velho* possuem características do gênero romanesco, embora em extensão mais curtos do que *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, mais extenso. De forma que as três obras devem ser elencadas no rol dos romances de Pepetela.

Em relação a este ponto, novelas e romances, assim se referem Deleuze e Guattari sobre o “devir-animal” em Kafka:

As novelas: elas são essencialmente animais, se bem que não haja animais em todas as novelas. É que o animal coincide com o objeto por excelência da novela segundo Kafka: tentar encontrar uma saída, traçar uma linha de fuga. [...] Novelas como o *Veredito* ou a *Metamorfose*, Kafka as escreve ao mesmo tempo em que começa a correspondência com Felice, seja para se figurar o perigo, seja para conjurá-lo: antes novelas bem fechadas e mortais que o fluxo infinito de cartas. (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 55).

Pois os romances cumprem para Kafka outro papel em que o devir animal não bastará. Talvez postura semelhante encontremos nas obras de Pepetela, por exemplo em *O cão e os caluandas* ou *A*

parábola do cágado velho, em que são encontradas características mais próximas de novelas, há a presença desses animais, do devir animal. Ao passo que em *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* seria preciso ir além:

Então, é preciso considerar a outra hipótese: não somente as novelas animais mostram uma saída que elas são incapazes de seguir por si mesmas; mas já o que as tornava capazes de mostrar a saída era outra coisa agindo nelas. E esta outra coisa não pode ser verdadeiramente dita a não ser nos romances, como terceiro componente da máquina de expressão. Pois é simultaneamente que Kafka começa romances (ou tenta desenvolver uma novela em romance) e que ele abandona os devires animais para substituí-los por um agenciamento mais complexo. (DELEUZE; GUATTARI, 2019, p. 57-58).

Portanto, não há aqui qualquer vocação para isentar o colonialismo de sua responsabilidade. O colonialismo é a máquina de produzir violência, como sugeriu o professor Silvio Renato Jorge, na qualificação de minha dissertação de mestrado. Todos fazemos parte desta máquina, numa concepção deleuziana de máquina, e estamos produzindo violência, mesmo quando não é o que queremos produzir. O que propomos aqui, numa possibilidade de leitura das obras de Pepetela é: será possível se pensar em uma Angola sem a mediação, sem a interferência de Portugal, sem recorrermos permanentemente ao colonialismo?

Felwine Sarr, em *Afrotopia* (2019) divide a responsabilidade pelos problemas africanos atuais entre o colonialismo e os governos incapazes e incompetentes que assumiram após as independências das nações africanas, na ordem de cinquenta por cento para cada um. O músico e escritor Kalaf Epalanga recentemente, no seu livro *Também os brancos sabem dançar* (2017), mesmo tendo óbices ao termo “lusofonia”, não acha suficiente para si o lugar de literatura angolana para sua obra. Diz claramente: “Não quero estar num patamar diferente do Valter Hugo Mãe”. Epalanga nacionalizou-se cidadão português em 2004, mas mantém, em sua obra, enormes referências a Angola. Considera o seu lugar literário como híbrido. Epalanga vive o seu entre-lugar literário, entre Portugal e Angola, na sua neolusofonia pós-moderna. Talvez a alternativa seja realmente se pensar o lugar do Estado-Nação, pensar o hibridismo cultural, o multiculturalismo e mesmo, numa espécie de retorno do império sobre si mesmos,

*The empire strikes back*¹⁵, o que de fato tem acontecido com a diáspora africana, asiática e latino-americana em relação à Europa.

Pepetela é didático no seu movimento de criação de Angola. Podemos enxergá-lo em flagrante invenção do país, pois, como afirmou Rita Chaves, é ele um dos inventores de Angola. O cágado/tartaruga/flâneur de Pepetela está envolvido por uma capa de ocidentalização, segundo aquilo que destacou Stuart Hall pois é impossível restabelecer as condições de um mundo anterior à chegada do colonizador: “Contudo no que diz respeito ao retorno absoluto a um conjunto puro de origens não contaminadas, os efeitos culturais e históricos a longo prazo do ‘transculturalismo’ que caracterizou a experiência colonizadora demonstram ser irreversíveis” (HALL, 2018, p. 118).

No entanto, alguns desses elementos anteriores continuaram presentes nas diversas culturas. Evidentemente, esses elementos foram miscigenados e o nosso próprio entendimento deles é feito a partir de um código que não é aquele das suas próprias épocas. Ressignificamos e reinterpretamos esses elementos. Mas ainda assim é preciso acreditar na sua potência para enfrentar uma realidade de dominação.

15. Para citar o livro *The empire writes back*, de Bill Aschcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (*The empire writes back: Theory and Practice in post-colonial literatures*, de 1989).

Referências

- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. Obras Escolhidas. Volume I. 8ª edição. 3ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Obras Escolhidas. Volume III. 3ª edição. 5ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense Eireli, 2018.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Baron, Cleonice Paes Barreto Mourão e Patrícia de Freitas Camargo. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- CARROLL, L. *What the Tortoise said to Achilles*. Disponível em: <http://www.ditext.com/carroll/tortoi vfse.html>. Acesso em: 17 jul. 2021.
- CHAUÍ, M. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Volume 1. 2ª edição revisada e ampliada. 9ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DELEUZE, G. *A lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5ª edição. 4ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Revisão da tradução de Luiz B. Orlandi. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Volume 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2ª edição. 3ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2019.
- HALL, S. A questão multicultural. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2ª ed. Tradução de Adelaide G. Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- LOPES, D. Estéticas do artifício, estéticas do real. In: MARGATO, I. Gomes, Renato Cordeiro. *Novos realismos*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira

- Caldeira Brant. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. 4^a reimpressão. São Paulo, Boitempo Editorial: 2020.
- PEPETELA. *O desejo de kianda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- PEPETELA. *A parábola do cágado velho*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.
- PEPETELA. *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- PEPETELA. *Predadores*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- PEPETELA. *Lueji*. O nascimento de um império. São Paulo: Leya Editora, 2015.
- PEPETELA. *O cão e os caluandas*. São Paulo: Editora Kaluanda, 2019.
- REIS, C. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Edições Almedina, 2018.
- SARR, F. *Afrotopia*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- SECCO, C. L. T. R. “As águas míticas da memória e alegoria do tempo e do saber?”. *Scripta*. Belo Horizonte, v.1, n. 2, p. 255-261, 1998. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6222955>> Acesso em: 10 jul. 2021.
- ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

**Uma viagem pela memória,
em *Quase memória: quase romance*, de Carlos Heitor Cony**

Camila Marcelina Pasqual (UFMG)¹

Este artigo tem por objetivo analisar *Quase memória: quase romance*, de Carlos Heitor Cony, a fim de compreender as principais descrições memorialistas que remetem ao passado, bem como observar as reminiscências presentes na obra. Estas, descortinam acontecimentos e recordações, desde os anos 1940 até o final dos anos 1990, de um Rio de Janeiro nostálgico, e supostamente real, que recupera a paisagem do período da era Vargas, como também revive figuras e fatos da história do jornalismo carioca, além de aspectos relevantes da história política do Brasil.

A presente pesquisa justifica-se, portanto, por possibilitar um contato com textos memorialistas através da análise do conceito de memória voluntária, tal como ela é reconstruída na obra – meu interesse primordial – e, por outro lado, por proporcionar a realização de considerações sobre a memória involuntária. Sendo assim, busca-se empreender um estudo específico das reminiscências do passado sob a luz do presente.

Quase Memória é analisada pela remissão das questões relativas à construção de uma narrativa de memórias, moldada pelas lembranças ambíguas do narrador, com vistas a estabelecer a relação do romancista com o tempo; com as memórias que se constroem e se fragmentam; e, principalmente, com a palavra escrita.

Com base nas teorias de Walter Benjamin, abordo, ao enfocar questões levantadas no texto de Cony, na tentativa de identificar seu posicionamento frente a tais questões, alguns aspectos considerados pelo autor como próprios da condição dos homens modernos.

Para Henry Bergson (1999), há duas formas distintas de memória: a de mecanismos motores (denominada memória-hábito) e a de lembranças independentes (chamada de memória espontânea ou memória-lembrança). A memória-hábito é aquela adquirida pela repetição de um mesmo esforço, de uma mesma ação, como, por exemplo,

1. Pós-doutoranda pela UFMG. Professora da Faculdade Educacional da Lapa. Professora da rede pública SEED – Estado do Paraná.

dirigir um carro, andar de bicicleta ou ainda para rememorar voluntariamente o que aconteceu ontem ou em um passado distante. Portanto, é a memória adquirida pelo esforço dependente de nossa vontade.

Por outro lado, a memória-lembrança/inconsciente pode ser considerada a “memória por excelência”. Esta traz à tona um momento único, não mecânico e não repetitivo, mas evocativo. É o resultado de uma emoção, de uma sensação, que pode ser olfativa, auditiva, gustativa ou tátil, haja vista que a percepção pela visão é, por excelência, representante da memória voluntária. Bergson denomina, respectivamente, a memória de mecanismos motores de memória-hábito e a de lembranças independentes de memória pura/memória-lembrança.

Em suas reflexões, Benjamin se vale de uma distinção realizada por Proust na obra *Em busca do tempo Perdido*. Tal distinção refere-se à *memoire volontaire* e à *memorie involuntaire*. Segundo a leitura benjaminiana de Proust, a “memória voluntária sujeita aos apelos da atenção, ocasionada, por exemplo, por uma imagem ou pela fotografia “se pode dizer que as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele” (BENJAMIN, 1989, p. 106). O passado vivo seria trazido pela “memória involuntária”, provocada pelo contato com qualquer objeto material “fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos” (BENJAMIN, 1989, p. 106).

Na narrativa moderna, em que se expressa uma “crescente atrofia da experiência” na modernidade, o passado individual e o passado coletivo se separam e adquirem “exclusividade recíproca”. Segundo Benjamin, além de separar o passado individual e o coletivo, as modernas condições de existência conduziram ainda a uma ruptura da memória em “voluntária” e “involuntária”, sendo que a vivência exerce predomínio sobre a experiência. Assim, a “memória voluntária” estaria ligada à esfera da “consciência desperta”, da qual dependeria – na visão de Benjamin, baseando-se nas teorias de Freud – a proteção contra os estímulos externos (choques), sem a qual estes poderiam causar efeitos traumáticos no indivíduo, ampliando as circunstâncias em que este se defronta com a necessidade de se proteger em relação aos choques externos, decorrendo a sobreposição da “memória voluntária” à “involuntária”. A dificuldade moderna de resgate do passado através desta última forma de lembrar é explicada por Benjamin da seguinte forma

A recepção do *choque* é atenuada por meio de um treinamento no controle dos estímulos, para o qual tanto o sonho quanto a lembrança podem ser empregados, em caso de necessidade. Via de regra, no entanto, este treinamento assim supõe Freud cabe ao consciente desperto, que teria sua sede em uma camada do córtex cerebral, a tal ponto queimada pela ação dos estímulos que proporcionaria à sua recepção as condições adequadas'. O fato de o *choque* ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética. (BENJAMIN, 1989, p. 110, grifos meus).

O contexto da memória involuntária é associado aqui à própria “experiência poética”. Mas essa passagem se mostra interessante também porque nela há um conceito que, segundo Jeane Marie Gagnebin, oporia-se, na filosofia benjaminiana, ao conceito de “experiência” (*Erfahrung*), e seria apropriado à existência do indivíduo no “mundo capitalista moderno”: o conceito de “experiência vivida”. A *Erlebnis*, segundo Gagnebin (1982, p. 9) diria respeito à “experiência vivida, característica do indivíduo solitário”. Para Benjamin, portanto, a “vivência”, além de se referir à solidão do indivíduo moderno, pode se relacionar ainda à circunstância de este indivíduo se encontrar, em sua vida, continuamente defrontado com choques que exigem a constância da “consciência desperta” capaz de apará-los, criando obstáculos às possibilidades de emergência da “memória involuntária”.

Sigmund Freud (1976) pontua que o esquecimento de cenas, impressões ou experiências quase sempre pode ser entendido como um tipo de interrupção inconsciente. O esquecer seria, então, involuntário, enquanto o lembrar seria, de certa forma, um exercício voluntário, embora dependa de certos fatores, segundo Freud (1976) associando à ideia de controle voluntário e de controle involuntário da memória. Quando o sujeito procura recordar voluntariamente, “desfilar pela memória os detalhes”, a maior parte das lembranças fica indistinta. Somente a dispersão intencional, um não pensar sobre, permite que as lembranças irrompam na mente de maneira involuntária.

Benjamin, refletindo sobre a perda da dimensão da “experiência”, tomou por fundamento a afirmação de Freud de que a consciência surge no lugar de uma impressão mnemônica. Essa atua como uma camada defensiva do aparelho psíquico, aparando os choques e desviando-os (FREUD, 1976).

Dessa forma, a experiência (Erfahrung) deve ser compreendida como um conhecimento obtido sem intervenção da consciência, e que pode absorver os estímulos e fazer deles memória, história, densidade subjetiva. Por outro lado, a vivência (Erlebnis) é a experiência vivida monitorada pela consciência, que transforma o vivido numa impressão forte e produz efeitos imediatos.

Benjamin diz que a experiência, tal como Bergson e Proust a imaginam, só será obtida sob a tentativa de reduzi-la de forma artificial. A memória-lembrança de Bergson seria equivalente à memória involuntária de Proust. Já a memória-hábito de Bergson corresponderia à memória voluntária de Proust, que seria a memória sujeita aos apelos da atenção, que não guarda nem um traço do passado.

Em termos proustianos, só pode se tornar componente da memória involuntária aquilo que não foi incorporado pela consciência, “aquilo que não sucedeu ao sujeito como vivência” (BENJAMIN, 1989, p. 108).

Freud (1976) considera que a consciência como tal não registraria nenhum traço mnemônico, mas teria como função importante agir como proteção contra estímulos. Essa teoria psicanalista procura compreender a “natureza do choque traumático” a partir da ruptura de proteção contra o estímulo. Apoiado nesta teoria, Benjamin presuppõe que o “sobressalto tem seu significado na falta de predisposição para angústia [o medo como defesa]” (BENJAMIN, 1989, p. 109).

Utilizando como ferramentas as análises de Benjamin sobre “experiência” e “vivência”, busca-se demonstrar como elas se fazem presentes no texto de Carlos Heitor Cony e como se estabelece uma fusão entre os planos subjetivo e objetivo, entre o individual e o coletivo. Além dessa ponte com o passado, procura-se abordar a experiência do choque em que o protagonista se vê permanentemente confrontado com a cidade antiga, o Rio de Janeiro de seu pai.

A partir das teorias de Benjamin e de Bergson é possível vislumbrar que, em *Quase Memória*, há uma fusão da memória individual com a memória coletiva, cujas lembranças reencontram, no passado (re)visitado, partes da história do personagem narrador. Ao mesmo tempo, tais lembranças esboçam uma reflexão sobre a necessidade da reconstrução desta história a fim de garantir as suas memórias das figuras da história do jornalismo carioca; da história no Rio de Janeiro da ditadura Vargas; das questões políticas nacionais; do homem diante da sociedade; e, de forma mais contundente, da sua relação com o pai, Ernesto Cony. A memória que desmorona sobre o

presente, sobre o “agora” do narrador, é estimulada por um embrulho desencadeador. Esse estímulo o leva a mergulhar na história pessoal e coletiva.

Publicado em 1995, *Quase Memória: quase romance* marcou o retorno de Carlos Heitor Cony ao mundo ficcional que lhe rendeu consagrados prêmios. O sucesso de crítica e de público desse livro levou Cony a ignorar sua promessa, feita há mais de 21 anos, de abandonar a literatura. Aos 70 anos de idade, ele inaugura uma nova enxurrada de romances, entre eles, *Quase memória*.

O enredo desenvolve-se por meio de *flashback* de forma fragmentária num tempo não linear, cabendo ao leitor juntar os fragmentos e montar o grande painel. Todos os episódios são contados sob a ótica do personagem narrador. O embrulho que ele recebe em um hotel do Rio de Janeiro desencadeia memórias e mergulha-o em lembranças a partir da figura do seu pai, Ernesto Cony.

O texto é composto por vinte e cinco capítulos e a narrativa é construída por dois personagens baseados em pessoas reais: o narrador autoral, o próprio Carlos Heitor Cony, que, estimulado a lembrar do pai por meio de um embrulho que recebe, viaja pela memória e constrói ficcionalmente o pai, Ernesto Cony; e o pai, centro de todos os momentos memorialistas e nostálgicos do narrador. Nessa narrativa, Cony versa sobre o passado e o presente, assim como em muitos romances contemporâneos que se valem da técnica narrativa de Machado de Assis. O embrulho trouxe à tona uma constelação de lembranças, envolvendo a figura do pai, que levará o narrador a reconstruir um quadro do qual muitas partes foram esquecidas.

O narrador mergulha numa viagem pela memória, durante um dia e uma noite em lembranças – tal qual o Ulisses, de James Joyce – na expectativa de compreender as partes da sua própria história, como um círculo sem começo nem fim, mas narradas envolvendo a figura do personagem, Ernesto Cony.

É possível observar que há um “enigma” que percorre toda a narrativa. O narrador se fecha em seu escritório, após o almoço, contemplando o embrulho enigmático que recebeu na portaria do hotel e passa a mergulhar profundamente em lembranças, buscando entender o porquê de ter recebido aquele pacote dez anos após a morte de seu pai. Esse “enigma do embrulho”, a certeza de que nunca vai abri-lo, prolonga-se até o “infinito da memória”, despertando certa curiosidade no leitor, pois capítulo a capítulo a abertura do pacote é

postergada. No entanto, tudo é revelado aos poucos, pelas reminiscências narradas em cada capítulo. Nota-se que o conteúdo do envelope leva o narrador ao encontro com o passado para estabelecer relações com o presente em que o próprio narrador afirma “o carro me leva pelas ruas da cidade como o embrulho me levou pelas ruas da memória” (CONY, 2014, p. 230).

A memória manifesta-se no narrador, que se põe a escrever suas lembranças verdadeiras, numa preparação mística para a vida inteira. Ao contemplar o envelope, todo o passado vem à tona. O autor nos fornece diversas “pistas” para delinear a memória e presentificá-la, tais como, cheiros, sons, cores, saudade, a trajetória jornalística e as aventuras do seu pai, certa admiração e, em alguns momentos, certa angústia.

Para Benjamin (1989), as memórias do passado são retomadas pelo presente. A memória involuntária atinge-nos sem que seja convidada ao nosso encontro, produz a possibilidade de recriar ao acaso o próprio passado, de modo que este passado seja uma construção do presente. O acaso diz respeito ao encontro inesperado dos sentidos e da cognição com paisagens, sabores, cheiros, sons e texturas que passam a recriar acontecimentos pretéritos, o que corresponde ao sentido essencial da memória involuntária. Trata-se de trazer à tona um saber ainda não consciente do passado.

Todo esse aflorar da memória involuntária, chamada pelo presente a qualquer momento, em forma de uma imagem fugidia, uma música, um sabor, um odor, encontramos na primeira parte de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, intitulada “Combray”.

Marcel Proust, ao mergulhar parte do bolo *madeleine* no chá e saboreá-lo, descreve essa sensação efêmera: “tocou meu paladar, estremecei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa” (PROUST, 1982 p. 31). O sabor que se elevava daquela mistura do bolo *madeleine* mergulhado no chá leva o narrador a desencadear uma teia complexa de lembranças, ideias, sentimentos e percepções aparentemente perdida no tempo.

Entretanto, diferentemente do que ocorrera no episódio do chá e do bolo *madeleine*, a reação do protagonista de Cony é também intensa ao reconhecer seu pai no envelope recebido pelo porteiro: “o envelope tinha um cheiro dele, de fumo e da água de alfazema que gostava de usar [...]”. Diante do envelope, o susto o levou a sentir “um

calor estranho, a cabeça latejando, sentia até mesmo um início de suor na testa” (CONY, 2014, p. 11).

Proust recordou de todo o seu passado pelo paladar ao beber um gole de chá e provar algumas migalhas do bolo *madeleine*. Em Cony, essa rememoração acontece pelo odor – “o cheiro” – e o personagem vai, por meio dele, mergulhar lentamente nas lembranças trazidas pelas sensações. O cheiro, sentido pertence ao universo sensorial intransferível do autor, mistura de memória e imaginação que nada tem a ver com a realidade.

No entanto, essa sensação é tão forte que desperta o passado do narrador. O cheiro da água de alfazema remete a outro cheiro que é “um perfume antigo: o da brilhantina que o pai usava”. Esses cheiros levam o narrador para um terceiro cheiro mais “forte límpido total” que é o da fruta manga. Este forte cheiro o faz lembrar do pai, em especial no episódio de um enterro que foi interrompido por um forte barulho, em que o pai, ao subir numa árvore que estava carregada de mangas maduras que exalavam um cheiro sensual para colhê-las, “caíra em cima da carroça que trazia as coroas de flores que seriam depositadas no jazigo perpétuo dos Mota de Santa Cruz” (CONY, 2014, p. 29-35).

Essas lembranças chamadas pelas sensações subjetivas, geradoras de imagens – do passado para o presente – situam o narrador no momento atual vivido. A respeito das reminiscências sensoriais, Benjamin (1989) aponta que

[o] odor é o refúgio inacessível da *mémoire involontaire*. Dificilmente ele se associa a uma imagem visual; entre todas as impressões sensoriais, ele apenas se associará ao mesmo odor. Se, mais do que qualquer outra lembrança, o privilégio de confortar é próprio do reconhecer um perfume, é talvez porque embota profundamente a consciência do fluxo do tempo. Um odor desfaz anos inteiros no odor que ele lembra. (BENJAMIN, 1989, p. 135).

Essa aproximação da narrativa de Cony com algumas passagens da obra proustiana se faz necessária, não pela estrutura da obra em si, mas pelas percepções sensoriais de rememoração involuntária presentes em ambos os autores. O sabor, na obra de Proust, e o olfato, na obra de Cony, são os fatores que as aproximam e que colocam a discussão das noções de tempo e espaço. O protagonista de *Quase memória* nos adverte a respeito dessa aproximação:

Se me metesse a escrever um livro sobre o que está acontecendo, alguém acharia nesse embrulho, vindo brutal e inesperadamente do passado, uma referência, associação ou plágio da madeleine de Proust. [...] Nada mais diferente, contudo, entre o biscoito de Proust e o embrulho do pai. A madeleine trouxe o gosto que leva ao passado, ao passado geral, ao passado anterior ao passado, ao passado de depois do passado, o passado ao lado do passado. O biscoito abriu as portas do tempo – do tempo perdido. Ora, o meu caso, ou melhor, o meu embrulho não me abre nada, muito menos o tempo. Se abria alguma coisa era o espaço – até então, nunca pensara organizadamente na única pessoa, no único personagem, no único tempo de um homem que, não sendo eu, era o tempo do qual eu mais participara. E o meu não era tempo perdido, mas um tempo desperdiçado. (CONY, 2014, p. 109-110).

Para o narrador, o tempo não era o tempo perdido de Proust, mas sim o tempo desperdiçado, ou seja, um tempo mal aproveitado que não se pode reencontrá por ser irre recuperável. Essa dualidade entre “perdido” e “desperdiçado” sugere a ambiguidade ante o vivido, como se a memória não estivesse apta a definir o que ocorreu no passado, resultando numa memória incompleta. O tempo perdido da infância e da juventude é revisto, na idade madura, apesar da clareza do sofrimento, do tédio e da angústia de muitos momentos, daí a melancolia e a ideia de tempo perdido ou desperdiçado. No romance *A casa do poeta trágico* (1997), de Cony, também demonstra essa busca por algo que não mais existe, por um tempo já perdido, ou desperdiçado.

O narrador vai reconstituindo o tempo entrelaçando imagens, retratos, descrições, cenas e repetições para tornar viva a memória de seu pai. Dessa forma, ele vive o presente, o “agora”, com intensidade, o que o tempo passado lhe trouxe à memória: “Tempo que ficou fragmentado em quadros, em cenas que costumam ir e vir de minha lembrança, lembrança que somada a outras nunca forma a memória do que eu fui ou que outros foram para mim” (CONY, 2014, p. 110).

O narrador isolado em sua sala, no escritório, tentando decifrar o embrulho, passa a se questionar sobre quem teria enviado aquele pacote, escrito em tinta roxa, em papel recente. Quem? Ele sente-se quase seguro ao confiar na cumplicidade da memória. Assim, vasculha no baú da memória para encontrar uma resposta e lembra de um episódio em que o seu pai lhe enviou um postal de Piracicaba.

Lembro até o histórico postal que me mandou de... Fiuggi! Não, não foi Fiuggi, nem de Roma, que fica perto, naquela fantástica viagem que ele não fez. Na verdade, o cartão não era de Roma nem de Fiuggi, mas de Piracicaba. Foi, talvez, uma das suas mais complexas façanhas. (CONY, 2014, p. 169).

É possível notar, nessa citação, que o “passado individual entra em conjugação, na memória, como o passado coletivo” (BENJAMIN 1989, p. 107), em que o narrador tenta lembrar ou reconstruir um passado através da memória voluntária. Por outro lado, há a memória involuntária, em que a recordação vem à tona, ou seja, recupera aquele acontecimento que estaria aparentemente “esquecido”, levando o narrador a encontra-se numa confusão de memórias, ao tentar se lembrar de qual cidade recebeu o tal cartão postal.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, sem desconsiderar os méritos de Proust, Benjamin (1989) considera que a memória não pode depender tão somente dos acasos individuais, pois a dimensão privada não está desvinculada das experiências adquiridas pelos fatos exteriores. A partir dessa ligação entre memória e experiência, sugere Benjamin (1989, p. 107), que “as recordações voluntárias e involuntárias perdem, assim, sua exclusividade”.

O narrador exausto, já tarde da noite (madrugada), decide fechar o escritório, deixar o embrulho sobre a mesa e ir embora. Ao descer à garagem do hotel, entrar no carro e subir a pequena rampa do hotel, observa que há uma fachada acesa e percebe um movimento na portaria:

Passo pelo hotel Novo Mundo, é a única fachada acesa, revela algum movimento, o resto da rua, do bairro e da cidade está em silêncio, na portaria do hotel talvez esteja chegando um hóspede, vindo do interior de São Paulo, trazendo um embrulho para alguém, não, estou deslocado no tempo, isso *não aconteceu agora*, aconteceu ontem, o sujeito chegou, perguntou se me conheciam, alguém disse que sim, uma, no máximo duas vezes por semana almoço ali, só isso, e o embrulho ficou na portaria. (CONY, 2014, p. 230, grifo meu).

Nessa citação, é possível perceber a presença de memória involuntária, quando o narrador, ao passar de carro pela portaria, imagina um hóspede entregando um embrulho ao porteiro e, instantes depois, ele percebe que se encontra deslocado no tempo e relembra que o embrulho fora entregue no dia anterior, ou seja, a vivência do

narrador é assimilada e despertada para a realidade. Nesse relato, as impressões de memória também evidenciam a fusão entre o passado individual e o coletivo. Essa fusão entre o aflorar da memória individual e da memória coletiva é recorrente na narrativa de Cony.

Na narrativa de Cony, também há a presença do choque que se incorpora à constelação de lembranças conscientes do narrador. A ligação entre a vivência marcada por choques contínuos aparece em alguns momentos relevantes no texto de Cony.

No início da narrativa, nota-se “o esquema de um choque” quando o protagonista recebe o embrulho num gesto mecânico e involuntário, o que traz à luz todas as sensações relacionadas ao olfato. O narrador imediatamente sente o cheiro do perfume do pai, mas não lembra o nome “talvez *organ*, de *Gally*”, ou algo parecido. O cheiro de brilhantina que o pai usava também é outra lembrança antiga. Depois de tantos anos, o cheiro de brilhantina parece deixá-lo intrigado (CONY, 2014, p. 19).

No capítulo vinte e um, o narrador, perdido em suas lembranças, sem se importar com o tempo, ou melhor, o tempo deixou de funcionar para ele:

Lá fora anoiteceu, a secretária foi embora, todos foram embora, não senti fome e nem pressa, acho que o pai me mandou esse embrulho para isso mesmo, para que eu abrisse espaço e ficasse pensando nele [...]. É a primeira vez, porém, que mandou tudo para cima, compromissos e vontades, para curtir a sua memória, essa presença física que ele me mandou, presença dele, cheiro dele, tudo dele. Nem vontade tenho de olhar o relógio. *O tempo parou*. Entretanto, nunca o tempo foi tanto tempo. (CONY, 2014 p. 194, grifo meu).

O narrador, Cony, nesse fragmento, deixa explícito que o tempo parou para o pai adentrar no seu espaço e organizar suas lembranças. Ele ignora os ponteiros do relógio para entregar-se a uma viagem imagética e nostálgica dos momentos vividos, numa mistura de sentimentos que ligam o passado ao presente, como se o embrulho trouxesse de volta todas aquelas experiências vividas pelo seu pai.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin pensa o passado como algo inacabado. Essa noção de passado como algo que não está fechado fica evidente na análise que o Benjamin faz dos versos de *Spleen*, em Baudelaire. Para o filósofo, o tempo no *Spleen* está objetificado,

os minutos cobrem o homem como flocos de neve. Esse tempo é sem história, do mesmo modo que o da *mémoire involontaire*. No entanto, a percepção do tempo está sobrenaturalmente aguçada; cada segundo encontra o consciente pronto para amortecer o seu choque [...]. (BENJAMIN, 1989, p. 136).

No último capítulo, o narrador, ao sair do hotel, passeando de carro pela cidade silenciosa do Rio de Janeiro, e ao passar pela enseada da Barra, “18 quilômetros de avenida e mar”, percebe que há muito deixou a cidade antiga, aquela cidade do seu pai. O narrador, então, se depara com um choque:

Só então reparo que há muito deixei a cidade antiga, o Rio do pai. O Rio que em parte acabou, como as coisas acabam: no fim. Pior: sendo substituído por outro, largo, vertical, sem esquinas onde ele pudesse marcar um encontro, conversar com um desconhecido e assombrá-lo com as coisas que fez, que pensou ter feito ou que achava que iria fazer. Pior também para mim. Alguma coisa acabou ou está acabando. Cansado ou não, dou-me o direito a uma alucinação pessoal: ver o balão que ele fazia, rei de todos os outros reis, silencioso e iluminado, passando por cima desses prédios, dessas pistas largas e fosforescentes. (CONY, 2014, p. 237).

Esse deslocamento em direção a uma cidade moderna, toda urbanizada, que não era mais a cidade antiga da época do seu pai, acaba por levar o narrador a pensar no fim. Ele sente que tudo acabou, que aquela paisagem do Rio de Janeiro dos anos de 1940 e 1950 não existe mais. O narrador leva um choque, pois está diante da modernidade que vem substituindo o antigo pelo novo. A noite para ele é infinita, como uma “enseada escura onde a memória é âncora e luz, que vai adormecer todas as coisas que ele [pai] assinou” (CONY, 2014, p. 239).

O choque desse reconhecimento com a cidade moderna, das pistas largas e fosforescentes, faz sacudir o coletivo adormecido do narrador em seu despertar (BUCK-MORSS, 2002). O narrador encerra seu relato afirmando que nunca vai abrir o embrulho por ser desnecessário, pois todos os fantasmas que estavam adormecidos saíram do envelope.

Sendo assim, com base nas teorias benjaminianas, foram expostos alguns aspectos considerados pelo autor como próprios da condição dos homens modernos, pelo enfoque de questões levantadas no texto de Cony. Procurou-se também identificar o posicionamento adotado por pelo autor frente a tais questões. A leitura da obra, portanto,

propõe questionamentos interessantes quanto ao tipo de texto ali encontrado, principalmente por parte daqueles que têm conhecimento sobre a concepção de memória, baseada na teoria de Benjamin, e sobre o conceito de experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*).

A memória involuntária, em Proust, faz voltar à tona uma vivência individual de teor coletivo, imersa no coletivo e, por isso, mais potente. No caso da obra de Carlos Heitor Cony, pode-se dizer, com liberdade, que a cadeia de associações que assaltou o narrador de *Quase memória* configura uma vivência individual e uma memória involuntária coletiva. O narrador transporta-se não para algum ponto do passado, mas para vários pontos relevantes da história jornalística e política do Rio de Janeiro da segunda metade do Século XX.

Enfim, as memórias, que imperam ao longo de toda a narrativa de Carlos Heitor Cony, não dependem única e exclusivamente do aflorar da memória involuntária. Segundo Benjamin (1989), as inquietações da vida interior não teriam, por natureza, esse caráter irremediavelmente privado da memória involuntária/voluntária. Elas só o adquiririam “depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência. Os jornais constituem um dos muitos indícios de tal redução” (BENJAMIN, 1989, p. 106). A imprensa não tem intenção de fazer com que o leitor incorpore à própria experiência as informações que lhe fornece; nada é mais alheio do que o sangue que escorre das páginas sensacionalistas de um informativo, e/ou de um romance, numa época em que os fatos exteriores não se integram à nossa experiência.

Referências

- BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Obras escolhidas vol. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas vol. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas vol. III.

Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989..

- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.
- CONY, C. H. *A casa do poeta trágico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CONY, C. H. *Quase memória: quase-romance*. 29. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: FREUD, S. *Obras completas da edição standard das obras psicológicas de Sigmund Freud*. vol. 8. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, S. *Obras completas da edição standard das obras psicológicas de Sigmund Freud*. vol. 8. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GAGNEBIN, J. M. Prefácio Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas vol. I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

Zélia Gattai: memória e história

Luciana Terra Targino (PUC-RIO)¹

Zélia Gattai – por entre memórias e para além delas

Anarquista, comunista, libertária, feminista. Mãe, esposa, dona de casa, nora, filha, amiga. Divorciada – muito antes da lei 6.515² – com um filho deixado “pra trás”, mas nunca para fora de si. Filha de imigrantes, exilada, paulistana, radicada para sempre na Bahia. Ateia, filha de Mãe Menininha, do Candomblé: Zélia Gattai.

Como quem vai contando uma história e deixando escapar “segredos” riquíssimos, Zélia Gattai passeia por sua vida - e nos leva junto –través de suas memórias e, como quem parecia sempre estar no lugar certo, na hora certa de acontecimentos históricos e políticos de seu contemporâneo, Zélia nos traz indícios, enunciados de um Brasil, de um mundo e de algumas épocas importantes para serem elucidados e “decupados” para além de suas lembranças.

Contudo, não foi por sorte, ou por mero acaso, que a autora se tornou protagonista de tantos acontecimentos relevantes para a nossa história, foi por via de uma personalidade formada dentro de uma família Anarquista que prezava pela liberdade, foi pela “ousadia” de Zélia em romper padrões e regras de sua época; foi por ter aberto sua vida para acolher a vida de tantas pessoas que transitaram pela sua; foi por ter tido coragem de acompanhar o marido em exílios em que, por vezes, lhes faltava até dinheiro; foi por amor; foi por muita determinação, mas sem nunca perder a ternura -identificada na sua voz narrativa - muito menos a curiosidade e a atenção para o presente que se apresentava a sua frente (GATTAI, 2000; 2005; 1989).

Com tamanha vivência, a literatura de Zélia Gattai permite que a(o) pesquisadora(or) atenta(o)³ direcione um olhar político que se utiliza das suas memórias para atravessar outros saberes, para

1. Doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-RIO.
2. Lei que permitiu a oficialização do divórcio no Brasil.
3. Tomarei a liberdade – e a licença poética - de generalizar no *feminino*, já que o texto trata da análise realizada por uma mulher acerca de uma obra de outra mulher.

contextualizá-las em outras histórias e em teorias com o intuito de: 1) reafirmar a importância da literatura memorialista como um relato, ou como uma denúncia de um período; 2) trazer a história e a política que perpassa a vida e a obra de Zélia Gattai, mostrando a importância desta fala feminina e também feminista para o fortalecimento da construção de um pensamento crítico de país.

Narrar lembranças para enunciar devires

“Escrever não é contar as suas próprias lembranças, suas viagens, amores e lutos...” (DELEUZE, 1997). Se tomarmos como certo – e, principalmente, como fora de contexto – a afirmação acima, de Deleuze (1997), Zélia Gattai não é escritora, nem nunca escreveu, e este trabalho se encerra aqui.

Para Deleuze (1997), em seu texto “Crítica e Clínica”, escrever literatura é destituir-se do poder de dizer “Eu”. Segundo o autor, as duas primeiras pessoas do singular de nada servem à condição de enunciação literária. E todas as onze obras de memórias de Zélia Gattai são narradas em primeira pessoa.

É Zélia contando a narrativa de sua vida - desde muito antes de seu nascimento, até depois da morte do marido - quando escreve *Memorial do Amor*, em 2004, e *Vacina de Sapo* e outras lembranças, em 2006, para, provavelmente, nos contar - ou apenas desabafar - a respeito de sua saudade.

Ainda que, a meu ver, haja um certo exagero na desconsideração de Deleuze pela primeira pessoa na literatura, concordo perfeitamente com ele quando Deleuze afirma, em contraposição à doença, à “Clínica” na literatura ele propõe como “Saúde” a escrita que se propõe a inventar um povo que falta. Para ele, “embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE, 1997, p. 15).

O “devir” de um povo sem voz, sem fala, um “falar por”, e não “em lugar de”, agora, sim, Deleuze abre um palco para a obra de memórias de Zélia Gattai. Ela que, por suas memórias, traz as vozes de um Brasil, e de mundo, desde o final do Século XIX até o início do Século XXI, quando sai de cena para restar a nós pesquisadores a função de perpetuar suas lembranças por via de novos olhares.

Só que esta linha (cronológica) não existe, escrevo por linhas tortas. Não consigo encarrear fatos, um atrás do outro, no decorrer do calendário. Embalo-me ao sabor das lembranças à medida que elas me vêm à memória. (GATTAI, 1992, p. 110).

As “linhas tortas” da vida de Zélia trazem a militância da autora no Partido Comunista, as reuniões nacionais e internacionais do Partido, bem como a dissolução do mesmo pelo Estado Novo no Brasil, que levaram Jorge Amado – o marido – ao exílio e posteriormente Zélia e o filho. As memórias de Zélia Gattai também trazem Pablo Neruda, compadre do casal Gattai-Amado, que esteve ao seu lado no exílio, em festas, em reuniões do Partido Comunista, em saraus de poesias. Relatam o regime socialista da Tchecoslováquia por detrás da Cortina de Ferro, onde Zélia e Jorge ficaram exilados por dois anos, após ele ser expulso da França, onde se encontrava já em exílio, pois não podia mais viver em paz no Brasil. Trazem detalhes interessantes da vinda do casal Beauvoir-Sartre ao Brasil e da viagem pelo país, toda ela ciceroneada por Zélia. Falam do Anarquismo e da experiência frustrada da fundação de uma comunidade anarquista no Paraná, o que motivara seus avós paternos – os Gattai – a virem da Itália para o Brasil; bem como narram a frustração dos avós maternos – os Da Col – que se aventuraram vindo também da Itália para o interior de São Paulo em busca de melhoria de vida nas lavouras de café. Nas obras de Zélia, também podem ser encontradas figuras importantes da história nacional, como Oscar Niemeyer, amigo próximo do casal. Pelas obras de Zélia tem-se contato de perto com o Candomblé, com os dois regimes ditatoriais brasileiros e com a vida e as obras de Jorge Amado, dentre muitas outras vivências que constituem um “eu” literário – da perspectiva política - importante (GATTAI, 1982; 2009; 1989; 2005; 2005; 2004; 2001; 1986; 1992; 1999; 2000).

Ainda que haja, portanto, uma forte crítica à literatura de memória e que, na contemporaneidade, venha trazendo a “autoficção” em defesa e alternativa de autores que preferem não precisar estar atestando suas verdades para os leitores e não dizem nem que sim, nem que não (KLINGER, 2008), como em alguns trabalhos de Silvano Santiago (2008), Beatriz Sarlo (*apud* KLINGER, 2008, s.n.) sai em defesa dos leitores que se valem das memórias e dos escritores que dela cunham suas obras: “Se nós, os leitores, ainda nos interessamos pelos escritores é porque não fomos convencidos, nem pela teoria, nem

por nossa experiência, de que a ficção seja, sempre antes de tudo, um apagamento de vida”.

Contudo a tese por mim proposta, para a qual este breve ensaio é um projeto, visa uma “dobra” a partir das memórias de Zélia Gattai. A busca é pela memória como indícios, como enunciados (FOUCAULT, 2008) que são definidos pelo que há por trás do que está dito, pelo o que não foi dito, pelas possibilidades de se dizer o que foi dito e, principalmente, pelo que o arquivo dito enuncia, ou, por que dizer, denuncia.

Foucault propõe que a história seja narrada a partir de, segundo ele, um difícil trabalho de liberdade (2008), o que quer dizer um trabalho de buscar compreender os “enunciados” do que está sendo contado, o contexto, a voz narrativa, bem como as vozes silenciadas. A proposta é árdua, pois busca construir unidades abstratas, problematizando-as, ao invés de acatar o que era apresentado como evidência.

É preciso que se organize e se enderece a fala de Zélia Gattai para uma finalidade que saia do campo das meras lembranças e ganhe a credibilidade de um relato, de uma denúncia, de um apanhado histórico/político. Seria importante para a nossa literatura e para possibilidade de geração de pensamento crítico de uma nação (CÂNDIDO, 1995) “cunhar”, dentre as lembranças, a narrativa política potente na obra de Zélia Gattai.

Para endereçar a leitura da obra de Zélia Gattai, proponho um olhar político, a partir do feminismo, contextualizado a seguir.

Zélia Gattai – memória, história e política

“O arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência”

(ATIÈRES, 1998, S.N.).

Pagu (2020), em sua “Autobiografia precoce”, mostra a sua trajetória política, ainda no governo Vargas, e muito do que ela, sendo mulher e “burguesa”, fez de escolhas difíceis e se submeteu a abusos, prisões e pressões e frustrações para se tornar uma militante do Partido Comunista em prol do que ela acreditava ser a sua missão: ajudar os oprimidos (PAGU, 2020).

Pagu foi contemporânea de Zélia Gattai e, de certa forma, viveram do mesmo lado, ou seja, pelo mesmo Partido – o Comunista – e pelos mesmos ideais – o de construir um país mais justo para as pessoas - muito do que a história relata, desde o perigo da repressão aos comunistas, até ao trabalho dentro do Partido, passando por exílios, etc (PAGU, 2020 e ZÉLIA, 1989).

Porém, a trajetória política de Zélia Gattai, iniciada desde a sua infância por influência de seus pais Anarquistas/Comunistas (GATTAI, 2005), por entre as histórias ouvidas com bastante interesse pela ainda menina Zélia, até à sua disposição, ainda bem jovem, para encerrar um divórcio com filho e entrar para trabalhar no Partido Comunista a convite do futuro marido e parceiro de vida, até a seguir vida a fora com este marido – então presidente do Partido Comunista no Brasil - e, com ele, bem como, muitas vezes, sozinha, passar pelas dificuldades que as ideologias políticas imprimem a um ser humano (GATTAI, 1989)- a trajetória política de Zélia Gattai, tão importante e relevante quanto a de muitas outras mulheres, não ganhou palanques, livros – a não ser os seus próprios de memórias – e o devido olhar político que sua “militância” nos deixou.

“É a cultura rebelde de cada dia cujo perfume privado exala no espaço público” (SANTIAGO, 2019, p. 427).

“Era de família” o espírito destemido, com certa (e importante) dose de atrevimento herdado pela menina cuja vida já viera marcada por traços e ideais revolucionários. Contudo, nem toda herança de comportamento é perpetuada, caso não haja dentro de si uma determinação para seguir os passos “sugeridos” pela família:

Dona Angelina, minha mãe, costumava dizer: O avô de vocês, nonno Gattai, era um homem destemido. Livre-pensador de ideias avançadas, dizia o que pensava, fazia o que achava justo e direito. Passava por maus pedaços devido às suas ideias, mas não recuava. Era um “testardo”, um obstinado, concluía” (GATTAI, 2000, p. 8 - destaques da autora).

É como se, ao longo do percurso daquelas centenas e centenas de páginas de histórias – se somarmos as onze obras memorialísticas – que parecem brotar espontaneamente daquela memória que lembra com detalhes e afeto, nos fazendo quase sentir cheiros, odores, ventos gelados invernos rigorosos – e temidos – que Zélia Gattai parece falar não somente dela e de seu contexto, mas também de nós, de nossos ancestrais, de nossos artistas, de nossa história, da história

do mundo da qual ela fora participante, autora, militante, vítima e, por que não, heroína.

A história narrada por Zélia começa no final do Século XIX com a vinda da família de seu pai e sua mãe – à época com quatro anos e um pouco menos, respectivamente – para o Brasil coincidentemente no mesmo navio, o *Cittá di Roma*. Pelas lembranças de Zélia, que ouvia atentamente o que tinham a dizer sobre a viagem e sobre a família, tanto o avô, como tios, como a mãe, o pai, enfim, seus mais velhos, a família do pai viera por motivos políticos e a da mãe, por motivos econômicos (GATTAI, 2000).

Com uma promessa de um pedaço de terra para fundar a primeira colônia socialista no Brasil, a *Colônia Cecília*, com o intuito de transformar o mundo, a começar por aqui, a família avô pai de Zélia embarcou com filhos pequenos, sendo uma recém-nascida que viera a falecer em terras Brasileiras devido às dificuldades na longa viagem (GATTAI, 2000).

Já a família de sua mãe, Angelina Da Col, viera com a promessa de trabalho e enriquecimento em uma fazenda no interior de São Paulo. Segundo Zélia, contudo, a promessa era enganosa e, numa terra na qual a escravidão tinha acabado de ser abolida, os italianos foram convocados como mão de obra barata e muitos caíram no “conto-do-vigário” (GATTAI, 2000). Pelas mesmas dificuldades na viagem, Zélia também perde uma tia de dois anos de idade, irmã de sua mãe.

É dentro deste contexto que se fundamenta a formação de Zélia Gattai, a atenção ao próximo, o socialismo e ateísmo de sua família que a fez, segundo a própria Zélia, “não rotular meus pensamentos, passei a ter minhas ideias próprias, seguir meu rumo por minha cabeça, e tenho me dado bem” (GATTAI, 2000, p. 26).

Uma militância de dentro de casa, mas com as porteiras do mundo abertas, uma consciência atenta para o seu contemporâneo e um corpo de mulher que se permitiu ser mãe em pleno exílio, que viajou sozinha com um filho pequeno para se encontrar com o marido na França e, a seu lado, cuidar dele, de si, dos outros e fazer história, muitas vezes participando ativamente da vida política do casal Gattai-Amado. Luta esta que era dela, porque ela escolheu ser protagonista, ativista, militante.

Uma vida pautada por decisões que, em suas memórias, muitas delas foram feitas por paixão e amor, mas que lidas pela ótica política, muito interessa no contemporâneo no qual as mulheres ganham

voz ao mesmo tempo que são assassinadas, quando se fala tanto em resistência diante de um governo opressor e de um país de memória curta como o Brasil. Nesse contexto, a obra de Zélia Gattai se faz urgente. Estudar Zélia Gattai é a “Saúde” de que nos falou Deleuze (1997).

Considerações finais

Conclui-se que o caminho é longo e promissor, esse trilhado nos passos de Zélia Gattai sob a ótica do que talvez nem ela tenha visto. O de sua importância para a pavimentação e consolidação da memória política do Brasil, principalmente, passando pela história política do mundo e pela formação do pensamento crítico por via da literatura (CANDIDO, 1995). O político que nos define pelas escolhas que fazemos, pelas causas que abraçamos, pela luta que escolhemos. Um viver político, como definiu Rancière (2010).

A relevância da jornada de uma mulher incomum, cuja vida se apresentou para ela, ou melhor, cuja vida pela qual ela buscou, a fez trafegar por lugares, pessoas, experiências muito bem contadas e que, recontadas, agora com o olhar da pesquisadora que se debruça nessas memórias para encontrar e elucidar fatos relevantes desse país que apaga as memórias e joga para debaixo do tapete as lutas que nos formaram; Zélia Gattai, sem dúvida, tem muito a nos dizer e a nos ajudar a reconstruirmos como mulheres e como pessoas políticas que somos, ou, pelo menos, deveríamos ser.

Referências

- ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. *In.: Arquivos pessoais*. FGV, n. 21, v. 11. São Paulo, 1998.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. *In.: CANDIDO, A. Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- DELLEUZE, G. *Crítica e clínica*. Editora 34, São Paulo, 1997.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GALVÃO, P. *Pagu: autobiografia precoce*. Companhia das Letras, São Paulo, 2020.
- GATTAI, Z. *Anarquistas, graças a Deus*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

- GATTAI, Z. *Um chapéu para a viagem*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- GATTAI, Z. *Jardim de Inverno*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- GATTAI, Z. *Senhora dona do baile*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GATTAI, Z. *Memorial do amor*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GATTAI, Z. *Cittá di Roma*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GATTAI, Z. *Código de família*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GATTAI, Z. *A casa do Rio Vermelho*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- GATTAI, Z. *Vacina de Sapo e outras lembranças*. Rio de Janeiro, Record, 2005.
- GATTAI, Z. *Reportagem incompleta*. Salvador: Corrupio, 1986.
- KLINGER, D. Escrita de si como performance. In.: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008.
- RANCIÈRE, J. A estética como política. *Devires – Cinema e Humanização*. Minas Gerais, v. 7, n. 2, 2010.
- SANTIAGO, S. A democratização do Brasil (1979-81): cultura versus arte. In.: *35 Ensaio de Silvano Santiago*. Companhia das Letras, São Paulo, 2019.
- SANTIAGO, S. Meditação sobre o ofício de criar. In.: *Aletria*, jul. – dez., vol 18. Rio de Janeiro, 2008.

Os escritos ficcionais

A Bíblia, os livros e a biblioteca intertextual de Samuel Benchimol

Alessandra F. Conde da Silva (UFPA)¹

Dos diversos instrumentos utilizados pelo homem, afirma Jorge Luis Borges, o mais espetacular é, sem dúvida, o livro. Os demais são, para o escritor, extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio, da visão; o telefone, da voz; o arado, a espada, do braço. O livro, porém, é outra coisa. É uma extensão da memória. Esta comunicação pontuará essas recorrências e mesclas, considerando dois livros de Samuel Benchimol.

Benchimol nasceu em 1923 e faleceu em 2002, em Manaus. Foi professor universitário, pesquisador, ensaísta e poeta. Estudioso da Amazônia, dedicou-se à publicação de livros seminais sobre a formação social e econômica da região. Para além dessas contribuições acadêmicas, entre a exatidão e a multiplicidade, com um lastro enciclopédico, bíblico e poético, ele mesclou o imaginário ficcional com o cotidiano amazônico de forma paradigmática.

A partir da reflexão de Borges, analisarei a presença dos livros tanto em *Amazônia: um pouco-antes e além-depois*, de 1977, quanto em *Eretz Amazônia*, publicado em 1998. Nesses textos, a referência ao objeto livro, como a Bíblia, por exemplo, dá testemunho da vasta cultura, da erudição e da memória de Benchimol, mas também de sua habilidade em abrir as páginas desses livros, fazendo-os falar, confirmando, desse modo, uma rica e vasta biblioteca intertextual que ilumina o nosso olhar para os escritores na Amazônia.

Muitos escritores da literatura judaica amazônica contemporânea citam outros autores em seus textos. Se é verdade que os livros falam de outros livros, Samuel Benchimol aparece como uma das mais recorrentes citações, como um desses precursores. De acordo com Jorge Luís Borges (2000, p. 98),

no vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda a conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria os seus precursores.

1. Mestre em Estudos Literários (UFES), Doutora em Letras e Linguística (UFG). É docente na Universidade Federal do Pará, *campus* de Bragança.

Seu trabalho modifica nossa concepção do passado como há de modificar o futuro.

Myriam Scotti, Elias Salgado, Ilko Minev, Márcio Souza citam Samuel Benchimol como um precursor importante de seus contos, romances, peças e crônicas. Márcio Souza, em *Entre Moisés e Macunaima: os judeus que descobriram o Brasil*, afirma que “foi graças aos estudos de Samuel Benchimol sobre a presença dos judeus na Amazônia” (SCLIAR; SOUZA, 2000, p. 115) que ele descobriu as suas raízes judaicas. Baseado na obra de Benchimol, *Eretz Amazônia* (2008), Souza escreveu uma peça homônima que trata da imigração e da presença de judeus marroquinos na Amazônia. No romance *A filha dos rios*, de Ilko Minev, publicado em 2015, Samuel Benchimol surge como uma personagem. Ele é o amigo estudioso do personagem Licco Hazan que lhe informa sobre a história judaica na Amazônia, enfatizando a contribuição histórica, econômica e social dos judeus imigrantes.

Os demais escritores atestaram em diversas entrevistas que a leitura dos livros de Benchimol antecedeu a produção de seus textos literários. Eles, assim como muitos pesquisadores da história e da literatura judaica na Amazônia, concebem a seminal obra do autor de *Eretz Amazônia* como um texto de referência primordial. A princípio, esse livro e outros, como *Amazônia: um pouco-antes e além-depois*, mostram Benchimol como um respeitado estudioso da Amazônia. No entanto, ele foi mais além. Não apenas dedicou-se a realizar estudos socioeconômicos, mas, escreveu poemas e, em alguns de seus ensaios acadêmicos, manifestou um lastro enciclopédico e uma linguagem que flerta com o poético.

O livro tornou-se objeto valorado, sempre presente na bagagem enciclopédica de Benchimol. Livros de filosofia, de psicologia, de romances: todos eles compõem o catálogo literário do escritor manauara, que não os deixa de elencar em *Zênite ecológico e Nadir econômico-social* (2001), com o objetivo de descrever as visões que filósofos, historiadores e romancistas tiveram sobre o homem e a natureza:

Essa posição maniqueísta ou visão cega determinista do rico mundo de diversidade, associação, mutualismo e combinação, gerou um descompasso, levou a uma posição de conflito, na medida em que o homem deixou de ser o *Homo Sapiens* de Linneu para se tornar o *Homo Faber* de Bergson, o *Zoon Politikon* de Aristóteles, o *Homo*

Herói de Carlyle, o *Super-homem* de Nietzsche, o *Homo Providencial* de Bossuet, o *Bom Selvagem* de Rousseau, o *Ser Intrépido e Impertinente* de Euclides da Cunha, o *Homo Sexual* de Freud, o *Homo Lobo do Homem* de Hobbes (sic), o *Homo Economicus* de Adam Smith e Karl Max (sic), afirmando a soberania do ser existencial, polarizado sobre as outras formas de vida. (BENCHIMOL, 2010, p. 20-21).

O enciclopedismo de Benchimol em *Amazônia: um pouco-antes e além-depois* pode ser entrevisto na seleção dos textos que ele define como “antologia, memória e reflexões” (BENCHIMOL, 2013²) e que objetiva expor o resultado de suas pesquisas e reflexões.

No capítulo “Meus passos: ecos e evos”, o escritor mostra seus dons de memorialista e narra histórias de sua família no interior da Amazônia. O pai, aviador de estivas e dono de seringal, levou a família para morar em uma fazenda de seringa próxima ao rio Abunã, entre o Acre e Rondônia, em uma tentativa de salvar o empreendimento extrativista que minguava em razão da derrocada do comércio da Borracha. Era o ano de 1926. A vida no seringal não foi fácil para a família Benchimol, sobretudo para as crianças. O escritor afirma que a decisão da mãe de retirá-los da floresta salvou-lhes a vida:

Foi minha mãe quem nos salvou da morte, a mim e a meus irmãos. Numa velha máquina de costura ela confeccionava blusões e calças de brim azulão para seringueiros, e conseguiu assim reunir algumas economias, mandando-nos para Belém do Pará. Seríamos criados e educados pela avó portuguesa Alice. Tinha eu quase sete anos, e ainda não sabia ler nem escrever. A doença não me permitia frequentar a escola. (BENCHIMOL, 2013).

Ao retornar anos mais tarde com a família para Manaus, após uma temporada em Belém, Benchimol escreveu em seu diário algumas linhas memorialísticas, cuja linguagem reflete uma verve poética. São impressões típicas de um jovem narrador que também se dedicou a fazer poemas:

Habituei-me, desde logo, a entrar em contato com a “selva selvagem” e “admirá-la”, e quem assim não o faria diante de paisagens que se apresentam repentinamente e logo desaparecem! Também aprendi a amar a natureza, o habitante das vilas e lugarejos onde vegetam

2. O livro utilizado neste trabalho é um *e-book* e não apresenta numeração de páginas.

famílias sem ar, sem educação, sem saúde e sem... vida. E o nosso gaiola, indiferente, rasgava a massa líquida, apitando vivamente, dando como que os últimos estertores daquela verdadeira odisséia, digna de ser escrita e cantada pelos nossos vates. Eis que surge, envolta em bruma densa, um ponto que os passageiros afirmavam ser Manaus. Eu, de minha parte, continuava extasiado, tal foi a impressão que me causou a união das águas do Amazonas e do rio Negro. A baía do rio Negro era, sem favor, um dos mais lindos panoramas que a natureza fez colocar nas portas da “Princesa das Selvas”. Manaus é como uma pérola perdida no meio da floresta. (BENCHIMOL, 2013).

No segundo capítulo, intitulado “Nossa gente: Ex-Ante e Ex-Post”, Benchimol realiza um estudo sobre a presença nordestina na Amazônia. Para tal, faz comparações da trajetória do migrante “cearense”, como eram conhecidos os nordestinos na região, à época, com a história hebraica dos tempos bíblicos, em um tópico do estudo chamado “O romanceiro da batalha da borracha”. O escritor afirma que o trabalho é um “romanceiro sociológico” (BENCHIMOL, 2013) e é, nessa produção, que o leitor pode perceber mais dos seus traços poéticos e enciclopédicos.

A primeira referência à Bíblia, por exemplo, surge como epígrafe, no tópico “O romanceiro da batalha da borracha”, sugerindo uma comparação entre a palavra profética do retorno de Israel à terra prometida, após o exílio babilônico, e a migração cearense na cálida terra amazônica. Diz o narrador: “Direi ao Norte: dá; e ao Sul: não os retenhas. Trazei os meus filhos de longe e as minhas filhas das extremidades da terra. (Isaías 43:6)” (BENCHIMOL, 2013). Nos tópicos, “Gênesis: Como a história começou”, “Êxodo: Psicologia social dos flagelados e retirantes”, “Levítico: O regulamento de um seringal”, “Números: quantos eram”, “Crônicas I e II: Estórias e folclore de 57 vidas humanas”, percebe-se uma franca correlação com a narrativa bíblica. Todos esses quadros temáticos receberam inscrições metafóricas que norteiam a ideia do nordestino como um bravo desbravador na terra prometida. Benchimol explica o porquê do recorte bíblico:

As citações bíblicas que iluminam o vestíbulo de cada quadro foram cuidadosamente escolhidas e selecionadas (utilizamos os textos mistos das versões judaica Massoraita, da grega Septuaginta e da latina Vulgata) para despertar no leitor a importância do Testamento como herança cultural e universal de todos os povos; como

exemplo de extraordinário valor didático à vida de cada um e de todos nós, e para introduzir no contexto um valor poético, lírico e profético que bem se adapta à situação regional de nossa vivência. Ainda mais: para dar um sentido de perenidade ao cotidiano e um senso de missão para a grandeza da luta e do desempenho da ação brasileira na região Amazônica. (BENCHIMOL, 2013).

Em “Gênesis: Como a história começou”, Benchimol utiliza duas citações para introduzir um arrazoado histórico sobre a razão de uma política que incentivou o movimento migratório de cearenses para a região. Ele utiliza, para isso, dois versículos bíblicos: “‘Levanta-te, percorre essa terra, no seu comprimento e na sua largura’. (Gênesis, 13:17) e ‘Eis que a minha terra está diante de tua face: habita onde bom for aos teus olhos’ (Gênesis, 20:15)” (BENCHIMOL, 2013). Em seguida, ele trata sobre o período da Segunda Guerra Mundial, no que constituiria o segundo Ciclo da Borracha. A Amazônia tornou-se, nesse momento, a grande fonte de borracha para os Aliados que, com a perda dos seringais da Malásia em razão das Guerras do Pacífico, passaram a enxergar a Amazônia como uma significativa fornecedora. Uma extensa movimentação política surgiu a partir dessas novas demandas, como a criação do Banco da Amazônia, o Instituto Agrônomo do Norte, além de novos territórios federais como Amapá e Acre (Rio Branco). O nordestino, entre tantos povos, segundo Benchimol, fugindo da seca e da pobreza, migrou para a região em busca de trabalho e melhor condição de vida. No arremate do tópico, o escritor retoma os versículos proféticos e incentivadores contidos em Gênesis 13:17 e 20:15.

Em “Êxodo: Psicologia social dos flagelados e retirantes”, os versículos referentes a Abraão, Jacó e Israel (o povo), ou às histórias individuais e coletivas dessas personagens, aparecem como prefigurações de histórias do migrante cearense. Conforme Erich Auerbach, em *Figura*, cuja teoria pode ser aplicada à caracterização dos nordestinos na Amazônia, eles seriam vistos como o *antytipus* do *typus* personagens bíblicas. O *typus* é um modelo para a formação de uma imagem, procedimento analógico, interpretação figural, bastante utilizado na Idade Média. Para Auerbach (1997, p. 46, 48-49),

a interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange

ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica.

A profecia figural implica a interpretação de um acontecimento através de um outro; o primeiro significa o segundo, o segundo preenche o primeiro. Ambos permanecem acontecimentos históricos; ainda assim, vistos deste ângulo, contêm algo de provisório e incompleto; um remete ao outro e juntos apontam para algo no futuro, algo que está por vir, que será o acontecimento real, verdadeiro e definitivo.

Benchimol afirma que alguns seringais tinham por nome toponímias bíblicas como “Paraíso, Canaã e Palestina” (BENCHIMOL, 2013). Para alguns migrantes, a Amazônia foi vista como um paraíso, mas para outros conformou-se como um inferno verde. Benchimol que diz ter-se feito cearense³ para estudar e entender os migrantes, atesta que havia uma duplicidade de concepções sobre a Amazônia, que poderia ser vista como uma terra de *far-West*, a Califórnia, ou um *locus amoenus*:

O imigrante, ainda hoje, não sabe bem se isso aqui é Canaã ou Califórnia. A ideia de considerar a Amazônia, ora como inferno, ora como paraíso, que já vai passando e, graças às novas diretrizes de pesquisa e investigação que estão surgindo, parece que contagiou o imigrante também. Ele não entende bem o mundo em que vai viver. Assim é que uns, por exemplo, dizem que o “Amazonas é um cemitério”, quando outros dizem que isto aqui é “uma terra de bondade”. Este diz que não pretende voltar: “Eu me acabo mesmo no Acre”; aquele pensa que “o Amazonas vai ser a nossa salvação”. Essa divergência de opinião deve-se à experiência pessoal dos entrevistados, à história de sua vida ou a alguma conversa com um “paraora” que o encaminhou nos segredos da terra. (BENCHIMOL, 2013).

Há, todavia, outras passagens bíblicas que foram tomadas como estruturas metafóricas para explicar a trajetória nordestina na Amazônia. Em “Os cânticos dos soldados da borracha”, por exemplo, Benchimol apresenta expressões ditas por nordestinos quando das entrevistas realizadas por ele, em face de suas pesquisas. Os estados d’alma do migrante chamam a atenção do escritor, que utiliza o verso bíblico sobre a chegada do tempo de cantar, para introduzir o assunto:

3. Benchimol utiliza o neologismo “cearensizei-me” (BENCHIMOL, 2013).

“Porque eis que passou o inverno: a chuva cessou e se foi. As flores se mostram, o tempo da poda chegou: os cantares se ouvem em nossa terra”. (Cântico dos Cânticos 2:11, 12). Assim como os soldados vão para a guerra cantando os seus hinos, os flagelados da Batalha da Borracha criaram, no seu desespero e na sua esperança, personagens e impressões folclóricas, cujos instantâneos conseguimos capturar. Personagens e expressões de grande valor sociológico e humano, pois revelam os diferentes estados d’alma nordestino no seu primeiro entrevero na frente amazônica. (BENCHIMOL, 2013).

Nesse trecho, há a referência a uma diversidade de cantos, se marmos a referência bíblica utilizada por Benchimol sobre o falar/ contar/narrar estados d’alma. Na fala do seringueiro nordestino, arroubos poéticos, irônicos, cômicos, fatalistas podem ser percebidos, por exemplo, nos subcapítulos seguintes, “A Diáspora Cearense: O exílio Amazônico”, “Cativo na Babilônia: A fala de um escravo branco” e “Seringais, sítios e fazendas: Um estudo de toponímia messiânica”. Como já visto, retoma-se a ideia do nordestino como um peregrino em terra estranha, comparando o motivo do cativo babilônico com a servidão do seringueiro, tendo Ezequiel 22:29,⁴ como um versículo de referência. Nesse caso, Benchimol utiliza o versículo “Ele revela o profundo e o escondido” (Daniel 2:22) para indicar novas descobertas que ele alcançou mediante o contato com os migrantes nordestinos. Em sua pesquisa, ele destaca que a toponímia messiânica se sobressai, mas arregimenta outras categorias:

As cinco categorias relacionadas, foram agrupadas segundo a Toponímia Messiânica da Salvação, do Sucesso e da Fortuna, da Misericórdia e do Desespero, da Paisagem e do Chão, da Lembrança e da Saudade. Os topônimos mais frequentes em cada um desses grupos foram, respectivamente, Salvador, Boa Esperança, Bom Futuro, Paraíso e Nova Vida; Independência, Perseverança, Vitória e Triunfo; Soledade, Amparo, Piedade e Saudade; Boa Vista, Vista Alegre, Floresta e Bela Vista; Fortaleza, Nova Olinda, Iracema e Oriente. (BENCHIMOL, 2013).

Benchimol não reproduz apenas as vozes dos desfavorecidos. Para explicar a história da migração nordestina na Amazônia, apresenta

4. “Ao povo da terra oprimem gravemente, e andam fazendo roubo, e fazem violência ao aflito, e ao peregrino oprimem sem razão” (Ezequiel 22:29).

também a perspectiva dos dominadores, como se vê em “Tempos de vacas magras: Um manifesto dos coronéis de barranco”, “Terra de Canaan: Sonho, sangue, suor e seringa — Uma saga no testemunho e testamento de Plácido de Castro”. No primeiro caso, ele explicita trechos do sonho do Faraó sobre as vacas gordas e magras que José interpretou, como se vê em Gênesis 41. E, a partir dele, desenvolve, de modo comparativo, o assunto sobre a derrocada do ciclo da borracha.

No livro *Eretz Amazônia*, Benchimol (2008, p. 179), para explicar “o viver judeu”, menciona a prática da leitura da *Torá* e do *Talmud*, citando, ainda, personagens bíblicas como Abraham Avinu (Abraão) e Salomão. Além disso, para contextualizar a cultura feminina judaica, refere-se à Bíblia como fonte onomástica (antroponímia), tradicionalmente utilizada para dar nomes aos judeus ao nascerem.

A tradição judaica bíblica não é a única fonte que se percebe nos escritos de Samuel Benchimol. Há três romancistas que são citados por ele em *Amazônia: um pouco-antes e além-depois*: Euclides da Cunha, Vianna Moog e Abguar de Bastos. De Vianna Moog e Euclides da Cunha, o escritor extrai trechos de seus ensaios sociológicos, respectivamente, *Ouro negro* (1936) e *À margem da História* (1909). De Abguar Bastos, de *Certos caminhos do mundo: romance do Acre* (1936), serve-se de citações que amparam a construção do perfil do migrante nordestino, em choque com a realidade amazônica como, por exemplo em: “e andou para adiante, mal-entrouxado, barbado, cabeludo, apressado e praguejante” (BASTOS *apud* BENCHIMOL, 2013). Aliás, nesse romance, vê-se o mesmo recurso estilístico utilizado por Benchimol: a relação *antytipus* e *typus*, segundo uma interpretação figurativa. Em *Certos caminhos do mundo*, o narrador compara o nordestino como o novo Adão e diz: “Adão veio para o Acre. Assim diz o destino. Mas o novo Adão não se abate diante daquele cenário estranho de caligem, rubor e sombra” (BASTOS, 1936, p. 51).

Como o próprio Benchimol (2013) explica, alguns capítulos da história do imigrante na Amazônia só foram estudados na literatura ficcional. Além disso, mais que um leitor de romances, ele acaba por afirmar que a solidão experimentada pelo seringueiro é tema literário nos romances amazônicos, conforme se vê em:

A grande angústia do tapiri era a solidão. E solidão é falta de mulher e amor. Isso até já se tomou tema comum e obrigatório em todo romance sobre a Amazônia. O seringueiro daqueles tempos,

e ainda hoje, com intensidade já muito diminuída pela imigração do elemento feminino que passou a acompanhar o homem, ou era um homossexual ou um onanista. Há ainda análise minuciosa a ser feita entre o sexo e a seringa, entre a mulher, o tapiri e a “urbs”. Talvez resida numa bem estudada psicanálise da seringa, as origens daquelas alucinações dos “áureos tempos da borracha”. (BENCHIMOL, 2013).

Em *Eretz Amazônia*, Benchimol, para falar sobre a presença das judias polacas na Amazônia, traficadas pela máfia Zwi Migdal, cita os livros de Moacyr Scliar (*O ciclo das águas*) e de Esther Largman (*Jovens Polacas*), servindo-se dos romances para exemplificar seus estudos, como se viu em “O romanceiro da batalha da borracha”.

Dono de vasta biblioteca, o professor manauara fala sobre ela em *Amazônia: um pouco-antes e além-depois*: uma biblioteca formada por milhares de livros na casa de sua mãe, dispostos com ordem e desordem, a ponto de perder bons títulos. A propósito deste assunto, Walter Benjamin (1987, p. 228) afirma que “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem”. Além disso, Benjamin, fala sobre a prática comuníssima de desempacotar livros e associa o ato à memória que cada exemplar suscita no leitor/proprietário. Segundo ele, “quantas coisas não retornam à memória uma vez nos tenhamos aproximado das montanhas de caixas para delas extrair os livros para a luz do dia, ou melhor, da noite” (BENJAMIN, 1987, p. 234). Retornaria à memória também a alegria que o leitor sentiu ao ter acesso à primeira leitura, sobretudo na infância. Benjamin está a falar dos livros infantis e das coleções de bibliófilos. Alegria e livros. Alegria rememorada pelos livros, por vê-los, tocá-los e lê-los. A fidelidade a essa alegria moveria a intenção dos colecionadores. Assim, “essa fidelidade está na origem de sua biblioteca, e toda coleção, para prosperar, precisará de algo semelhante” (BENJAMIN, 1987, p. 235).

O livro, objeto cultuado por Jorge Luís Borges (2011) e por Walter Benjamin, é também valorado por Benchimol, que os tem como “eternos companheiros”:

Novas perspectivas, novos horizontes se abriram aos meus olhos, novas responsabilidades teria que alçar, mas isso nada significava para quem tem vontade de lutar. Sempre fiel ao dilema de Shakespeare quando afirmava “To be or not to be”, lancei-me de corpo

e alma ao estudo, ao contacto cotidiano dos livros, meus eternos companheiros, os “amicus magis necessarius quan (sic) igni et acqua”. (BENCHIMOL, 2013).

A concepção do livro de Benchimol calcada na expressão latina “Amicus magis necessarius quan igni et acqua” (“um amigo é mais necessário que o fogo e a água”) corrobora a visão que Borges (2011, p. 7) tem do objeto-livro:

Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso, sem dúvida, é o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio, são extensões de sua vista; o telefone é extensão da voz; depois temos o arado e a espada, extensões de seu braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação.

De igual modo, a presença do objeto-livro nas obras de Benchimol como “extensão da memória”, segundo pontuou Borges (2011, p. 7), ou “o signo inscrito no papel da página”, de que fala Hugo Achar (2006, p. 180), expressam a memória enciclopédica de Benchimol, lugar de armazenamento de outros livros que permitem rememorações constantes, em um trabalho de cerzaduras de citações, bem ao gosto de Antoine Compagnon. Neste caso, ou neste trabalho de fiar e tecer, o livro é produto primário. Sobre este assunto, comenta Compagnon (1996, p. 45):

Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações ou seja atormentado por elas, mas elas me perturbam e me provocam, deslocam uma força, pelo menos a do meu punho, colocam em jogo uma energia - são as definições do trabalho em física ou do trabalho físico. Da citação, mascataria e tecelagem, sou a mão-de-obra.

Benchimol não foi um romancista, apesar de seu flerte com os romances. Ele foi poeta. Em *Versos dos meus verdes anos*, um opúsculo de poemas e haicais de nove páginas publicado em *Samuel Benchimol: ensaio biográfico de um educador e empresário*, de Abrahim Baze, o leitor pode ter acesso à produção poética de Benchimol. Os poemas foram escritos entre os anos de 1942 a 1945. Em alguns deles, tematizam-se a guerra e o pós-guerra, o amor, a natureza e a meta-poesia. Sobre o labor poético, no haicai “Êxtase”, o eu lírico aproxima o poeta ao espírito da criação:

Havia um êxtase místico
 Naquela luz genuflexa do pôr do sol
 Então surgiu o poeta:
 que é o espírito do gênesis que acendeu a centelha do
 gênio e fez nascer o poema. (BENCHIMOL *apud* BAZE, 2014, p. 322).

Da contemplação da natureza, surge o poeta que dá vida ao poema, ao livro das origens dos povos. O estudioso das plagas amazônicas forma-se mediante o manuseio de livros, do contato com as gentes formadas por diversos grupos étnicos. No haicai “POENTE”, o ângelus cristão encontra a hora da meditação semítica ou a hora que a humanidade olha para o seu Criador: “O sino tangeu seis gotas de horas /- na palma do ocaso do céu/ E todos os homens banharam-se nesse orvalho de som e fé” (BENCHIMOL *apud* BAZE, 2014, p. 321). O estudioso reconhece-se homem culto e sentencia:

Hoje, homem culto não é apenas o homem que pode recitar Virgílio e Horácio, que tem de cor Camões inteiro, que conhece na exata a colocação dos pronomes e discute assuntos gramaticais. Homem culto também, além do que conhece tudo isso, é aquele que se dedica ao estudo, investigação e interpretação dos nossos complexos de economia e de cultura, dos nossos problemas de raça e de sexo, de saúde, de alimentação e de técnica. (BENCHIMOL, 2013).

Samuel Benchimol foi, portanto, leitor de romances amazônicos, leitor de Euclides da Cunha, Vianna Moog, Abguar Bastos e Moacyr Scliar, mas foi ainda leitor de Virgílio e de Horácio, da Bíblia e de inúmeros clássicos. Leitor das gentes e das paisagens amazônicas, ele também leu o mundo. Da Bíblia e de romances, retirou referências e imagens que dão mostra do seu enciclopedismo, utilizados como prefigurações estilísticas para explicar a presença dos migrantes norteadinos na Amazônia. Além disso, o escritor desde cedo mostrou uma inclinação poética ao deslindar o cenário amazônico.

Referências

- ACHUGAR, H. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AUERBACH, E. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática. 1997.
- BAZE, A. *Samuel Isaac Benchimol: ensaio biográfico de um educador e empresário*. Manaus: Valer, 2014.
- BASTOS, A. *Certos caminhos do mundo: romance do Acre*. Rio de Janeiro: Hersen editor, 1936.
- BENCHIMOL, S. *Amazônia: um pouco-antes e além-depois*. Manaus: Editora: 247 S.A. 2013.
- BENCHIMOL, S. *Eretz Amazônia. Os judeus na Amazônia*. Manaus: Valer, 2008.
- BENCHIMOL, S. *Zênite ecológico e Nadir econômico-social*. Manaus: Valer, 2010.
- BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987a. (Obras escolhidas, vol. II).
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987b. (Obras escolhidas, vol. I).
- BIBLIA HEBRAICA. Baseada no Hebraico e à luz do Talmud e das Fontes Judaicas. Tradução de David Gorodovits e Jairo Fridlin. São Paulo: Editora & Livraria Sêfer, 2006.
- BORGES, J. L. *Obras completas de Jorge Luís Borges*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000.
- BORGES, J. L. *Oral & sete noites*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COMPANGON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- MINEV, I. *A filha dos rios*. São Paulo: Livros de Safra, 2015.
- SCLIAR, M.; SOUZA, M. *Entre Moisés e Macunaíma*. Os Judeus que descobriram o Brasil. 2ª ed., Rio de Janeiro, Garamond, 2000.

A colher: o objeto e a desumanização em Primo Levi

Filipe Amaral Rocha de Menezes (UFMG)¹

Tenho perguntas demais a fazer. Estou com fome, e quando, amanhã nos distribuirão a sopa, como é que vou comê-la se não tenho colher? E como é que se consegue uma colher?

(PRIMO LEVI)

Introdução

Dentre as muitas incertezas que um recém-chegado ao complexo de Auschwitz teve, Primo Levi registra em *É isto um homem?* que havia uma que se destacava. Tratava-se da alimentação naquele lugar inóspito e sombrio (LEVI, 1988). A partir do pressuposto de que o alimento cotidiano seria a sopa, havia a necessidade urgente de se obter um utensílio próprio para a ingerir, a colher. Esses objetos eram escassos, embora muito desejados dentro dos campos, para manter-se minimamente a condição humana dos prisioneiros, preservando-se, como se podia, a normalidade e a dignidade.

Em italiano, há dois substantivos para designar a sopa, *minestra* e *zuppa*: o primeiro, *minestra*, seria aquela sopa nos quais se encontram pedaços de legumes e de carne, além de massa; o segundo, se refere aqueles preparados completamente líquidos, como um caldo, consumido com pães (MINESTRA; ZUPPA. *In*: Dizionario Italiano). Levi utiliza, em seu texto, o termo *zuppa*, para denominar essa mistura que era tão aguda que, sozinha, relata Levi, bastaria para aplacar a sede dos prisioneiros que a consumiam (LEVI, 1988, p. 24). Diante dessa precariedade a que os prisioneiros estavam submetidos nos campos de concentração, Levi teve a preocupação com a colher, objeto tão banal, mas que, no seu depoimento, constitui-se como um emblema, uma unidade significativa. A representatividade desse objeto marca muitos textos da Shoah, desde os relatos dos sobreviventes aos textos ficcionais que seguem tematizando, principalmente,

1. Graduado em Administração (UFJF) e Letras (ETEP), Mestre em Estudos Literários (UFMG), Mestre em Administração Pública (FJP) e Doutorando em Estudos Literários (UFMG).

as condições dos perseguidos, destituídos de tudo, de seus bens materiais a sua humanidade.²

Esta comunicação analisa em *É isto um homem?* a presença recorrente da colher como um elemento que, para além de sua função no simples ato de comer, o auxílio para levar o alimento à boca, acabou sendo utilizado, na sua ausência, com vários outros propósitos: como moeda de troca, muito valorizada nos campos; como um instrumento cuja falta serviu para infringir ainda mais sofrimento às vítimas; e, atualmente, pós-Shoah, como um objeto memorialístico. Outros textos da Shoah também comporão a análise com recortes de cenas nas quais a colher ocupa destaque, o que denotaria ainda mais o papel relevante que esse objeto se fez presente. Na *graphic novel Maus*, de Art Spiegelman (2005), que relata a história de sobrevivência de Vladek Spiegelman, bem como nos relatos de Olga Lengyel (2018), *Os fornos de Hitler e Sonderkommando, no inferno das câmaras de gás*, de Schlomo Venezia (2010), esse objeto se faz presente e relevante, motivando os prisioneiros a sua busca sempre que possível, quando têm uma leve sensação de reencontro com sua humanidade perdida.

No espaço concentracionário, onde os prisioneiros foram submetidos à perversas torturas e à violência terrível, as relações humanas, bem como as regras de boas maneiras banais alteradas, o que pode ser observado em relação ao uso ou carência de objetos, como as colheres, que passam, naquele lugar de tortura e de morte, a ter um valor inestimável.

A colher, um objeto precioso

A palavra “colher”, como substantivo, deriva do latim *cochlearium*, que trata de um objeto relativo à concha, ao formato das conchas. Por definição, a colher é um “utensílio de mesa, composto de um cabo em cuja extremidade se forma uma parte côncava, usado basicamente para levar à boca alimentos líquidos ou pouco consistentes,

2. O termo Shoah, catástrofe em hebraico, é utilizado preferencialmente em substituição a holocausto. Essa palavra, consagrada pela historiografia, significaria imolação em chamas, como se os judeus tivessem sido sacrificados em nome de alguma coisa. Assim, ao nomear esse evento histórico como Shoah retira-se qualquer conotação religiosa dele. (NASCIMENTO, 2018, p. 19)

e empregado em diversas atividades culinárias” (GRANDE DICIONÁRIO HOUBAIS). A colher também pode ser definida como “talher com cabo e concha rasa na ponta, usado para misturar ou servir alimentos, ou comer alimentos líquidos ou pastosos” (DICIONÁRIO CALDAS AULETE ONLINE). Esse objeto, caro à gastronomia, apesar de sua simplicidade, revolucionou o modo de se alimentar do homem e esse utensílio está presente no cotidiano humano desde o início da civilização.

A colher faz parte dos utensílios domésticos, mais especificamente do que se convencionou denominar “talher”, jogo de talheres, ou faqueiro. Essa convenção sobre os componentes de um faqueiro é muito mais recente que a milenar invenção das colheres. Os primeiros garfos foram desenvolvidos a partir de uma arma de duas pontas, na Itália do século XI, no entanto, seu uso difundiu-se a partir do século XVII, e sua popularização do atual formato com quatro dentes apenas no século XVIII (KNIVES, FORKS, AND SPOONS, 1960, p. 17.). A colher, no entanto, tem uma história muito anterior, sendo impossível precisar o seu surgimento. Há registros de seu uso pelos egípcios há mais de 4 mil anos.

As colheres mais primitivas de que se tem notícia originam-se de uma cultura da argila que moldou tigelas com cabo ou haste arredondadas (KNIVES, FORKS, AND SPOONS, 1960, p. 17.). Posteriormente, fabricantes gregos e romanos preferiam prata, ouro e bronze, em substituição a usual colher de osso, mas sendo comum para a maioria dos modelos um botão ou orifício para permitir uma correia para prender o instrumento a um cinto ou faixa (SNODGRASS, 2004, p. 941-943). Foram utilizados os mais variados tipos de material para confecção da colher, desde os mais simples e populares como a madeira, o osso e a cerâmica, aos mais nobres como o ouro, a prata e o bronze. Somente no século XX, com o desenvolvimento do aço inoxidável por Harry Brearley, em 1913, que a invenção proporciona a produção de talheres a preços acessíveis para o grande público (MIDOWNIK, 2008). A fabricação de talheres em aço inoxidável fornece objetos em material resistente a altas temperaturas, além de serem inodoros, característica essa fundamental, evitando-se contaminações e modificação no sabor dos alimentos.

As colheres, entre os primeiros e ainda preferidos instrumentos alimentares, parecem, no entanto, ser contemporâneas à sopa (SNODGRASS, 2004, p. 941). O alimento teria se originado da evolução

da fervura e do cozimento com pedras em potes de barro. Levi destaca, em seu relato, a insipidez do alimento servido em Auschwitz aos prisioneiros como uma comida “quase líquida” (LEVI, 1988, p. 86). A palavra “sopa” é reiteradamente repetida no texto, o que denota a sua importância. Naquele ambiente preparado para a morte, os prisioneiros eram submetidos a uma dieta extremamente pobre, o que, somada ao trabalho extenuante, deixava os prisioneiros enfraquecidos e em estado permanente de fome. A sopa era, como é possível observar, assunto corrente, e a sua expectativa gerava ansiedade aos presos famintos³.

A alimentação em geral, no campo, era notadamente fraca, bem como o fornecimento de água potável que, segundo Levi, não existia. A água estava disponível, mas algo intragável, “morna, adocicada, com cheiro de pântano” (LEVI, 1988, p. 20). Levi acrescenta que, com o tempo, os prisioneiros sabiam qual era o melhor momento para entrar na fila de distribuição da sopa diária: nem no início, quando só vinha o caldo mais ralo nas enormes conchas que enchiam as gamelas, nem no final quando poderiam correr o risco de se acabar a sopa (LEVI, 1988, p. 31). Segundo Vladek Spiegelman, o melhor da sopa estava no fundo onde se encontravam os pedaços de legumes (SPIEGELMAN, 2005, p. 209).

Em *Os fornos de Hitler*, Olga Lengyel descreve esses alimentos de forma contundente. No seu relato, a sopa era normalmente uma surpresa sempre, pois nunca sabiam o que viria, sendo variável conforme a época do ano, porém o resultado era sempre o mesmo:

Era difícil dizer quais ingredientes havia naquele caldo. Em condições normais, seria absolutamente intragável. O cheiro era nauseabundo. Muitas vezes, só conseguíamos comer nossas porções tampando o nariz. Mas era preciso comer e, de algum jeito, superávamos o nojo. Cada mulher engolia sua parte do conteúdo da tigela dando um grande gole – é claro que não tínhamos colheres –, como crianças engolindo um remédio amargo. (LENGYEL, 2018, p. 46-47).

3. Primo Levi menciona diversas vezes, como um assunto cotidiano, os comentários a respeito da sopa diária, além de registrar que ela também estava presente no pesado sono dos prisioneiros, em sonhos quase reais com comida, numa nova versão do mito de Tântalo. Em Auschwitz, a comida era vista apenas em sonho e permanecia inalcançável (LEVI, 1988, p. 68, 80, 111, 61).

Para além da sopa, havia o pão, o seu acompanhamento mais comum, um cubo de massa acinzentada. Esse também era comido com muito cuidado, sendo amparado pela gamela para que se pudessem ser aproveitados até as migalhas (LEVI, 1988, p. 31). Em *Maus*, o sobrevivente Vladek descreve o pão como “ressecado, bem duro. Misturavam serragem na farinha... um tijolinho daqueles tinha que durar o dia todo” (SPIEGELMAN, 2005, p. 209). O sobrevivente ainda completa que, eventualmente, “de noite tinha queijo ou geleia estragado. Com sorte, duas vezes por semana nós ganhávamos uma salsicha do tamanho de dois dedos. Era só isso. Se comia o que elas dava, era o bastante para morrer mais devagar” (SPIEGELMAN, 2005, p. 209). Lengyel completa que o “pão era preto, com um percentual alto de serragem. aquilo era dolorosamente irritante para nossas gengivas, que já estavam sensíveis pela desnutrição”, traçando mais uma descrição das horrendas opções alimentares nos campos (LENGYEL, 2018, p. 47).

Assim, a alimentação de má qualidade e em quantidades insuficientes sequer provia o mínimo de nutrientes necessários à sobrevivência, o que acarretava uma fome constante e, conseqüentemente, a estados de subnutrição e fraqueza, seguidos por morte por esgotamento.

Nesse contexto de absoluta miséria e maus-tratos em que se encontravam os prisioneiros em Auschwitz, a colher, um utensílio simples para a alimentação, torna-se um objeto para além do seu uso. Em *É isto um homem?*, Levi apresenta muitas situações nas quais acontece esse deslocamento de função. Desde o primeiro momento, quando se chega ao campo de concentração, a necessidade da colher se manifesta urgente, como relata Levi citado na epígrafe. O recém-chegado ainda não tem noção dos percalços necessários a serem percorridos para obter tal objeto, e nem imagina toda a engrenagem que se esconde nessa busca pela mínima dignidade.

Embora a alimentação no campo fosse baseada em sopas ralas de couve e nabos, o utensílio não estava disponível aos presos, que tinham que encontrar uma forma de obtê-lo. A maneira natural de se conseguir uma colher era pelo comércio informal que acontecia no campo, por meio de uma intrincada rede que contava com o apoio de oficiais, chefes-administradores do campo, chefes-prisioneiros de vários níveis e contrabandistas. Segundo Levi, uma das primeiras lições que se aprendia em Auschwitz é a que os novos internos podiam ser

vítimas de trapagens, entre elas, a da compra da colher por um preço muito mais alto que a cotação, pois “pode-se vender-lhe uma colher por três rações de pão” (LEVI, 1988, p. 26). Nesse momento de iniciação ao campo, o novo prisioneiro ainda não se apercebe do valor corrente do objeto, e acaba por se sujeitar a golpes.

O sistema do tráfico de colheres no campo contava com o apoio dos enfermeiros do bloco da enfermaria, o Ka-Be (LEVI, 1988). Uma vez que todo prisioneiro quando se internava para tratamento nesse bloco devia deixar seus objetos na entrada, como a gamela, a colher, os sapatos e a boina, e que nem todo interno se curava, havia constantemente um saldo positivo na quantidade de colheres, de modo que, de acordo com a estimativa de Levi, os enfermeiros chegavam a receber, diariamente, ao que correspondia à arrecadação da venda de umas cinquenta colheres (LEVI, 1988, p. 86).

No capítulo “Aquém do bem e do mal”, Levi trata do tráfico de colheres, bem como dos demais tipos de contrabando que aconteciam em Auschwitz, como o dos cigarros, da graxa ou do tráfico organizado pelos trabalhadores livres externos (LEVI, 1988, p. 78-87). O impressionante detalhamento desse sistema de contrabando e de comércio, subjacente à ordem constitutiva do campo de concentração demonstra que essa estrutura, embora fosse teoricamente proibida e considerada crime, era necessária para o suprimento de uma enorme gama de materiais, inclusive insumos médicos e medicamentos (LEVI, 1988, p. 86). Parte do que a burocracia nazista se negava a fornecer era suprida por esse sistema informal.

Ainda acerca do tráfico de colheres, o campo de concentração contava com outros colaboradores como ferreiros que trabalhavam às escondidas. Levi descreve como se produziam esses utensílios:

As colheres são feitas na fábrica, às escondidas e nos intervalos livres, pelos *Häftlinge* que trabalham como especializados em *Kommandos* de ferreiros e chapeadores; trata-se de utensílios toscos e maciços, obtidos de chapas trabalhadas à força de martelo; amiúde com o cabo afiado para que sirva, ao mesmo tempo, de faca para cortar o pão. Os mesmos fabricantes os vendem diretamente aos recém-chegados: uma colher comum vale meia ração de pão; uma colher-faca, três quartos de ração. (LEVI, 1988, p. 86).

Nessa passagem, Levi descreve parte da engrenagem da fabricação e da distribuição das colheres aos internos. O objeto feito às pressas

por trabalhadores pressionados e seu valor no campo oferecem, ao leitor, um retrato da condição daqueles homens. Para obter uma colher, o interessado deveria abster-se de se alimentar, pois nenhuma outra forma de pagamento estava disponível para realizar a compra. O objeto produzido por esses ferreiros e chapeadores em Auschwitz, pela descrição de Levi, parece assemelhar-se à colher produzida pelo sobrevivente Jacob Chaim, para seu uso próprio, durante seu aprisionamento no campo de trabalhos forçados de Dora-Mittelbau⁴. Chaim teria produzido essa colher para si, pois, segundo ele afirma, os guardas nazistas não distribuíaam colheres aos prisioneiros para comerem suas pequenas rações. O não provimento desse objeto tinha, assim, o intuito evidente de desumanizá-los, conforme avalia o sobrevivente. O objeto hoje pertence ao acervo do Museu do Holocausto de Montreal e é parte da coleção de objetos de interesse.

A alimentação humana é uma construção elaborada por fatores sociais e culturais que vai além dos aspectos físicos e biológicos da nutrição. Por meio da comida, o homem se afirma civilizado. Também se afirmam civilizadas as pessoas que se utilizam de talheres ou utensílios para se alimentar, tais como garfos, facas, colheres, hashis. Assim, a ausência do fornecimento desse utensílio, as colheres, a milhares de prisioneiros seria proposital, com intenção de reduzir o homem, de desumanizá-lo, obrigando-o a alimentar-se com as mãos imundas ou lambendo e abocanhando a comida como animais.

Em *Os fornos de Hitler*, de Olga Lengyel, a enfermeira relata sua experiência em Auschwitz e comenta a respeito desse aspecto nefasto, quando ganha de presente uma colher:

Generoso, presenteou-as à equipe da enfermaria que cuidara dele. Eu não soube como expressar minha alegria ao receber aquele simples objeto, coisa corriqueira na vida civilizada. Há meses, eu comia sem garfo ou colher, reduzida, como as outras, a lamber a comida da tigela, como um cachorro. Por isso a colher me deixou tão feliz. (LENGYEL, 2018. p. 143).

Lengyel expressa, assim, sua alegria ao receber de presente algo tão comum ao cotidiano “na vida civilizada”, fora de Auschwitz, ou seja, fora do lugar estabelecido com o intuito da barbárie, da desumanização, a colher transforma-se numa metáfora da civilização.

4. Cf. JACOB CHAIM'S SPOON, Made in Dora-Mittelbau Forced Labour Camp, 1945.

Outro exemplo da valorização desse utensílio no sistema concentracionário pode ser visto em *Maus*, de Art Spiegelman, quando o então prisioneiro Vladek Spiegelman consegue uma oportunidade de dar aulas de inglês para o seu *kapo*, chefe de seu dormitório no campo de concentração (SPIEGELMAN, 2005, p. 194). Em agradecimento as aulas, o *kapo* consegue para Vladek alguns objetos e permite que também leve alguns para seu velho amigo Mandelbaum.

A ausência das colheres, somada a uma série de outras ausências básicas, bem como os exagerados castigos, as verdadeiras penitências as quais sofriam os prisioneiros dos campos de concentração, a tudo isso Primo Levi denominou “violência inútil” em *Os afogados e os sobreviventes* (LEVI, 2004). Segundo Levi, nos doze anos hitlerianos, essa violência praticada pelos nazistas em várias instâncias era difusa, “com um fim em si mesma, voltada unicamente para a criação de dor: às vezes, voltada para um objetivo, mas sempre redundante, sempre fora de proporção em relação ao próprio objetivo” (LEVI, 2004, p. 91-92). Com essa forma violenta de conduzir suas ações os nazistas se beneficiavam dela, não sendo, portanto, inútil. Ao contrário, suas ações eram caracterizadas pela crueldade gratuita com que se davam, pelo excesso, “no quais o limite da represália, já intrinsecamente desumano, foi enormemente ultrapassado” (LEVI, 2004, p. 93). Diante desses excessos, segundo Levi, os presos se sentiam ainda mais debilitados pela impotência e pela sensação de destituição não só de seus bens, sua liberdade, mas de sua condição mais básica para sobreviver.

Para Levi a gratuidade da violência que sofriam os prisioneiros teria tão somente a utilidade de degradar ao máximo possível a vítima, a fim de que o torturador sentisse menos o peso de seu crime (LEVI, 2004, p. 108). No caso da ausência das colheres, Levi cita um fato que justifica sua conclusão a respeito do seu propósito:

Na liberação do campo de Auschwitz, encontramos nos depósitos milhares de colheres novíssimas de plástico, além de dezenas de milhares de colheres de alumínio, de aço ou até de prata, que provinham da bagagem dos deportados na chegada. Não se tratava, portanto, de uma questão de economia, mas de uma intenção precisa de humilhar. (LEVI, 2004, p. 99).

O saque sistemático das vítimas, os prisioneiros dos campos de concentração, foi amplamente divulgado e é frequentemente citado

como evidência não só do crime contra a propriedade, mas também da perversidade nazista (STRZELECKI, 1994, p. 246). Roupas, dinheiro, comida, remédios, dentes de ouro e até cabelos foram retirados das vítimas e muitas dessas coisas e objetos foram reciclados para uso pelos nazistas e pelos seus colaboradores (STRZELECKI, 1994, p. 248). Entre os objetos pilhados estavam talheres, peças de faqueiros, óculos, sapatos, malas, e utensílios domésticos diversos. Todo esse material era recolhido pelo pessoal do comando Kanada, equipe de prisioneiros que selecionavam e armazenavam os objetos pessoais dos recém-chegados em Auschwitz⁵.

A maior parte do resultado das pilhagens, incluindo ouro de restaurações dentárias, foi remetido para fora de Auschwitz conforme as orientações do Ministério do Interior do Reich (STRZELECKI, 1994, p. 247). Essa pilhagem, como é possível imaginar, também consistiu em uma forma de agressão aos prisioneiros.

A força desumanizante de um sistema preparado para humilhar, destituir o indivíduo de qualquer tipo de civilidade, dignidade e, por fim, retirar sua própria vida foi enfrentada com pequenos atos dos prisioneiros que tentavam, a todo custo, manter a dignidade e a humanidade. Levi descreve em *É isto um homem?* alguns momentos em que ele mesmo pôde resgatar um pouco de sua humanidade, como no capítulo “O canto de Ulisses”, em que conta uma cena na qual dá pequenas lições de italiano a outro interno por meio dos versos de Dante Alighieri (LEVI, 1988, p. 111). Um senso de urgência se impõe nesse retorno à humanidade, pois logo poderia ser tarde demais:

amanhã, ou ele ou eu podemos estar mortos ou não nos rever nunca mais, devo falar-lhe, explicar-lhe o que era Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo grandioso que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante, talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui, hoje... (LEVI, 1988, p. 117).

O contato com essa humanidade era urgente, pois podia não haver mais tempo: em Auschwitz tudo mudava muito rápido, e a qualquer

5. Os armazéns ficaram conhecidos como “Kanada” ou “Canadá”, porque os prisioneiros os viam como a terra da abundância. Embora o nome tenha começado como gíria de prisioneiros, foi aparentemente adotado por parte da administração do campo (STRZELECKI, 1994, p. 250-251).

instante podia-se morrer por um sim ou por um não como recorda o poema que abre *É isto um homem?* Assim como num segundo se poderia estar livre totalmente daquele sofrimento pela morte, como alguns assim optaram, até mesmo pelas próprias mãos, por alguns poucos momentos, pequenos instantes, o sofrimento contínuo era interrompido, pausas no tormento. Entre os mais singelos e simples atos de recuperar essa humanidade roubada estava a imperiosa necessidade de se encontrar uma colher, de se ter a mínima dignidade em se alimentar. A recusa em comer como um animal, lambendo ou abocanhando a comida, seria, para Levi, uma tentativa de subverter a ordem desumanizante, recuperando um pouco da civilidade.

Outro sobrevivente, Shlomo Venezia, tendo conseguido duas colheres, que dividia com seu irmão e seus primos, lembra que: “Era muito útil para raspar bem a tigela e não perder uma caloria vital da comida que nos era distribuída. Comer com uma colher dava a impressão de ter mais comida” (VENEZIA, 2010, p. 52). Para Venezia, o uso da colher era reconfortante, mesmo que apenas por impressão. O seu relato, bem como os de Olga Lengyel, de Vladek Spiegelman e de Primo Levi, demonstram como a simples presença de uma colher pode recuperar, pelo menos momentaneamente, a condição humana dos prisioneiros, restaurando o mínimo de civilidade, um pouco de higiene, mas, em última instância, a humanidade roubada.

Considerações finais: o que resta

As colheres, assim, cumprem várias funções nesses relatos sobre a Shoah, com destaque para Primo Levi que busca desvendar o mistério da sua ausência. De simples utensílios domésticos para a alimentação cotidiana, em Auschwitz, distorcidas da realidade comum externa ao ambiente concentracionário, passam a ser moeda de troca, em valorização pervertida pela carência. Adicionalmente, devido à pilhagem sistemática, as colheres compõem com outros objetos roubados, o espólio dos assassinados, que geraram fortuna aos nazistas e ainda mais sofrimento para as vítimas. No entanto, ao conseguir vencer uma série de barreiras, os prisioneiros ao tomar posse de suas colheres-faca, feitas clandestinamente a marteladas sobre grosseiro metal, elevam as condições a que estavam submetidos, mesmo que por uns instantes, ao retorno a sua dignidade. A essa dignidade,

assoma-se o som produzido pelas colheres, que indicava ao menos um pouco de paz, como lembra Levi:

Agora, todo mundo está raspando com a colher o fundo da gamela para aproveitar as últimas partículas de sopa; daí, uma barulheira metálica indicando que o dia acabou. Pouco a pouco faz-se silêncio. (LEVI, 1988, p. 131).

As colheres anunciavam o momento para o descanso, uma breve pausa no tormento, a tranquilidade e a ausência de sofrimento físico. Os incômodos ruídos metálicos produzidos pela raspagem detalhada das vasilhas, em busca dos últimos resquícios da sopa, marcavam a aproximação do raro descanso e, talvez, dos sonhos, como comidas as mais variadas, muito recorrentes entre os esfaimados (LEVI, 1988, p. 61).

Dos relatos dos sobreviventes às reelaborações desse trauma pela literatura, as colheres, enquanto objetos úteis e desejados, estão presentes como signos de momentos de sofrimento, desumanização e morte. Desse modo, as colheres adquirem, no relato dos sobreviventes, um interesse literário e histórico, em favor da memória, e continuam sendo resgatadas em escavações arqueológicas⁶. Pilhas desses objetos inanimados, como os talheres da fotografia de Alan Jacobs (1980), seriam, na verdade, o maior legado de Auschwitz: pilhas, e não pessoas, tornam-se a estética da Shoah, pois elas evocam a ausência das vítimas, a sua morte, além da magnitude da massificação dos assassinatos (LANDSBERG, 1997, p. 71, 79).

Para além desse olhar sobre o relato dos sobreviventes, os objetos, tornados itens de museus e de exposições, incorporam o testemunho daqueles que foram saqueados, e falam, para além do tempo, sobre as vozes ali silenciadas.

6. Cf. OBJETOS ESCONDIDOS, 2020.

Referências

- DICIONÁRIO CALDAS AULETE ONLINE. Disponível em: <https://aulete.com.br/>. Acesso em: 30 jul. 2021.
- DIZIONARIO ITALIANO. Disponível em: <https://www.dizionario-italiano.it/>. Acesso em: 29 jul. 2021.
- GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 30 jul. 2021.
- JACOB CHAIM'S SPOON, Made in Dora-Mittelbau Forced Labour Camp, 1945. *Montreal Holocaust Museum*. Disponível em: <https://museeholocauste.ca/en/objects/jacob-chaims-spoon-camp-dora-mittelbau/>. Acesso em: 03 ago. 2021.
- JACOBS, A. *Spoons*. Fotografia de pilha de facas, garfos e colheres em Auschwitz-Birkenau. Alan Jacobs, 1980. Disponível em: <https://remember.org/jacobs/index>. Acesso em: 04 ago. 2021.
- KNIVES, FORKS, AND SPOONS. *Aramco World*, New York, v. 11, n. 3, p. 16-19, March 1960.
- LANDSBERG, A. America, the Holocaust, and the Mass Culture of Memory: Toward a Radical Politics of Empathy. *New German Critique, Memories of Germany*, n. 71, p. 63-86, Spring-Summer, 1997.
- LENGYEL, O. *Os fornos de Hitler*. Tradução de Celina Portocarrero e Thereza Christina Motta. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- LEVI, P. *A trégua*. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LEVI, P. *É isto um homem?* Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVI, P. *Opere*. In.: BELPOLITI, Marco (Org.). Torino: Einaudi, 1997.
- LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- MIODOWNIK, M. The Taste of a Spoon. *Materials Today*, v. 11, n. 6, p. 6, jun. 2008.
- NASCIMENTO, L. *Despertar para a noite e outros ensaios sobre a Shoah*. Belo Horizonte: Quixote +Do Editoras Associadas, 2018.
- OBJETOS ESCONDIDOS por prisioneiros são descobertos em Auschwitz. *Deutsche Welle*, Berlim, 20 maio 2020. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3cXnB>. Acesso em: 21 mar. 2021.
- SNODGRASS, M. E. *Encyclopedia of Kitchen History*. New York: Fitzroy Dearborn, 2004.

- SPIEGELMAN, A. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- STRZELECKI, A. The Plunder of Victims and Their Corpses. In: GUTMAN, Yisrael; BERENBAUM, Michael. (Orgs.) *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- VENEZIA, S. *Sonderkommando, no inferno das câmaras de gás*. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

A escrita de si do poeta escravizado Juan Francisco Manzano

Adriana Kerchner da Silva (UFRGS)¹

Comentários iniciais

O presente trabalho constitui-se como um desdobramento da dissertação da autora, ainda em fase de elaboração. Nela, o interesse é analisar comparativamente *A autobiografia do poeta-escravo* ([1835]2015), de Juan Francisco Manzano e *Memórias de um cimarron* ([1966]1988), de Miguel Barnet sobre a vida de Esteban Montejo. Ambas se caracterizam como narrativas sobre a vida de pessoas escravizadas em Cuba no século XIX, porém com interessantes diferenças, como o local de trabalho de cada um (doméstico e campo, respectivamente) e o momento em que viveram (começo e final do século). Aqui, no entanto, o foco é analisar a obra de Manzano e sua escrita de si, tendo vista que ele era um sujeito sem posse de si e de seu próprio corpo, que narra os horrores da escravidão e, concomitantemente, quer expressar sua subjetividade, alegrias, medos, esperanças e angústias.

Além disso, respondia a uma expectativa externa e a pessoas que ocupavam justamente o lugar social que ele criticaria, o de brancos membros da sacarocracia cubana, visto que o livro nasce de uma encomenda em troca da compra de sua alforria. Logo, Manzano não apenas narrou o que desejaria ou conseguiria, mas o que poderia, seja por estar ainda vivenciando a situação traumática do cativo, seja pelo medo de não agradar seus interlocutores e não conseguir ser libertado.

Parte desse debate passa por observar como, teoricamente, se constituem os gêneros da autobiografia, do testemunho (principalmente em sua vertente latino-americana do século XX) e das *slave narratives*, posto que meu argumento é que a *Autobiografia* de Manzano encontra-se em uma intersecção entre os três gêneros. Isso porque apresenta elementos de todos e, ao mesmo tempo, não se encaixa perfeitamente em nenhum por condições tanto internas quanto externas à obra.

1. Graduada em Letras – Bacharelado Português-Espanhol (UFRGS), Mestranda em Estudos de Literatura (UFRGS).

Para alcançar tais objetivos, além destes comentários iniciais, o trabalho inclui: i) uma apresentação sobre Manzano e sua obra, a fim de contextualizar melhor o livro; ii) a delimitação do marco teórico que guia a análise; iii) a discussão principal sobre a escrita de si de Manzano; e iv) as considerações finais.

Manzano e sua autobiografia: autor e obra

Corroborando a ideia de não tratar Manzano como um subalterno anônimo, cabe iniciar com uma breve explanação a respeito de sua vida e do contexto de publicação de sua principal obra, a *Autobiografía*. Este é muito sintomático da forma como pessoas em sua “classe social” eram tratadas no século XIX. Parte do interesse deste trabalho e da dissertação da autora é justamente ir contra essa tendência.

Juan Francisco Manzano nasceu em 1797, em Matanzas, Cuba, propriedade de uma grande família da sacarocracia cubana. Seus pais, María del Pilar e Toribio Castro, eram também escravizados e ocupavam posições de “prestígio” entre os escravizados, motivo pelo qual Manzano foi um escravizado doméstico. Como tal, teve acesso ao ambiente da casa da família proprietária, muito ligada à arte e à cultura. Comenta, no livro, que chegou a ir à escola quando criança, mas sua alfabetização completa ocorreu quando já tinha cerca de 18 anos.

Nesse momento, vivia com Nicolás, filho de sua dona, com quem tinha uma boa relação – o melhor que pode ter um escravizado com seu dono –. Lá, aprende a escrever sozinho, ao colocar um papel fino sobre uma folha já escrita e copiar a letra para acostumar-se a desenhar as letras. Em um mês já fazia linhas inteiras, e escrever tornou-se sua obsessão. Tanto que ele passava das cinco às dez exercitando seu novo conhecimento, e não raro era encontrado pela casa apoiado na ponta de uma mesa escrevendo, mesmo durante o seu “horário de trabalho”. Não demorou muito para que ele fosse censurado – “[Nicolás o achou escrevendo e] orden[ou] qe. deixace aquelle entretenimento qe. nada correspondia á minha clase qe. achace algo pa. custurar” (MANZANO, 2015, p. 124) – e depois proibido de escrever. Contudo, de nada adiantou, e quando “todos hiaõ deitar-se e entaõ asendia meu toquinho de vella e me compensava á meu prazer

copihando as mais bonitas letrinhas de Arriaza [poeta espanhol do século XVIII]” (MANZANO, 2015, p. 124).

Seu contato com a poesia, no entanto, é muito anterior, e desde criança Manzano compunha poemas de cabeça e recitava-os para os/as outros/as escravizados/as. Como aquilo também não correspondia à sua classe, o jovem sofreu diversos castigos de seus donos, mas isso nunca o impediu de viver a poesia em sua plenitude, mesmo antes dela tornar-se escrita. O título de poeta escravizado não é à toa, e Manzano teve publicados dois livros de poemas (*Cantos a Lesbia*, de 1821, e *Flores pasajeras*, de 1830), sua *Autobiografía* (1835) e a peça *Zafira* (1842), além de diversos poemas em jornais e revistas da época.

Sendo, por óbvio, um dos pouquíssimos escritores negros (e escravizados!) de Cuba, Manzano era já conhecido nos meios intelectuais (LABRADOR-RODRÍGUEZ, 1996) quando conheceu Domingo del Monte e os membros da tertúlia literária que dirigia. Domingo del Monte era um promotor cultural e aristocrata, igualmente relevante na literatura cubana e controverso por suas posições políticas. Os membros da tertúlia, importantes escritores do século XIX, como José Antonio Echeverría, Anselmo Suárez y Romero, Cirilo Villaverde, entre outros, eram todos aristocratas como Del Monte, e reformistas, considerados subversivos por uma sociedade cubana retrógrada da época e reacionários na visão do século XXI. No entanto, sua defesa da abolição e seu esforço por debater a escravidão – mesmo que de seu ponto de vista da casa grande – são importantes.

É por meio do contato com essa tertúlia que nasceu a obra aqui discutida. Não se tem notícia da data exata, mas sim de uma história, provavelmente apócrifa, de que Manzano participou de uma das reuniões do grupo, recitou seu poema *Mis treinta años* e os membros da plateia, emocionados com um escravizado com tamanha sensibilidade, se juntaram e resolveram comprar sua liberdade. A história real é menos emocionante, pois a *Autobiografía* foi encomendada pelo grupo em troca da liberdade de Manzano, e seu interesse era enviar para a Europa o relato do escravizado, por meio de Richard Madden, conhecido abolicionista irlandês. A escrita da primeira versão foi em meados de 1835 ou 1836, e o livro, após ser editado e “corrigido” por Suárez y Romero, foi entregue a Madden e este o traduziu, em 1840, e apresentou no Congresso da Sociedade Anti-Escravista. Logo, esta edição em inglês, com diversas e profundas modificações na tradução, foi a única a que se teve acesso por um século, já que o livro só

foi publicado em Cuba em 1937, com várias edições posteriores. No Brasil, em 2015, com tradução de Alex Castro.

Marco teórico da análise

Em outra breve explanação, interessa discutir o arcabouço teórico no qual se embasa este trabalho, especialmente tendo em vista que minha hipótese de pesquisa considera a obra de Manzano um ponto de intersecção entre autobiografia, testemunho e *slave narratives*. Cada teoria, por si só, é ampla, de modo que é relevante delimitar de onde parte a análise aqui realizada.

A discussão fundamenta-se, em um primeiro plano, na clássica definição de Lejeune (2008) sobre a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Além dessa dimensão, o teórico também assevera que um dos pontos capitais da autobiografia é a identidade de nome entre o/a autor/a – “única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real [...] cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável” (LEJEUNE, 2008, p. 23) – narrador/a e personagem principal da narrativa.

Entre autobiografia e testemunho, principalmente em sua vertente latino-americana do século XX², além de nem sempre as obras serem escritas em primeira pessoa, há uma diferença importante quanto ao objetivo da obra. Na autobiografia enquanto gênero, há, segundo Beverley (1987, p. 13, tradução minha), “uma postura individualista, já que como forma narrativa depende de um sujeito narrador coerente, dono de si mesmo, que se apropria da literatura precisamente para manifestar a singularidade de sua experiência”. O testemunho, por outro lado, tem um caráter de história alternativa, de narração

2. Também conhecido pelo nome em espanhol, *testimonio*. Inclui obras como *Memórias de um cimarron* (1988), de Miguel Barnet e *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985), de Elizabeth Burgos. De modo geral, são obras escritas por intelectuais brancos a partir de entrevistas com pessoas subalternizadas e racializadas. No caso de Barnet, com o centenário Esteban Montejo, ex-escravizado e que lutou na revolução de independência de Cuba. No de Burgos, com a intelectual indígena maya quiché Rigoberta Menchú.

da vida dos de baixo (ACHUGAR, 2002; BARNET, 1971), focada em utilizar a história de vida daquele indivíduo como uma metonímia para pensar a situação social de sua classe. Com isso, tinha um objetivo político muito evidente, enquanto a autobiografia visaria apenas contar as façanhas de um indivíduo singular.

Como agravante a essa visão, podemos observar, na teoria sobre o gênero e nas próprias obras, o quanto a autobiografia é eurocentrada, branca, heterossexual, principalmente porque é um gênero baseado no indivíduo, e sabemos que nem todas as pessoas são consideradas indivíduos. Ou seja, “enquanto o europeu se lê e vê a si mesmo como indivíduo e, como tal, fica plasmado na autobiografia, os colonizados são expulsos dela e relegados no melhor dos casos ao discurso da história como coletividades anônimas e indiferenciadas” (JOUVE-MARTÍN, 2005, p. 130).

Na constituição de sua narrativa, a matéria-prima do autobiógrafo são suas memórias pessoais (SMITH; WATSON, 2001), ao contrário dos biógrafos e autores de testemunhos, que em geral baseiam-se em documentos históricos, múltiplas entrevistas, arquivos de família, entre outros. Usar a memória como matéria narrativa cria o grande problema de todos os gêneros literários de que tratamos aqui: a verdade. Posto que a memória é seletiva, passível de alterações, falhas, esquecimentos e distorções, como saber se o que nos relata o/a narrador/a é uma verdade? Lejeune (2008) responde à questão com o pacto firmado entre autor e narrador de que um atesta que fala a verdade e o outro se compromete a acreditar, para que o interesse na obra autobiográfica não se desfaça. Smith e Watson (2001) respondem ao questionamento com outra pergunta: a que se deseja fidelidade?

Sobre o que esperamos que os narradores da vida falem a verdade? Estamos esperando fidelidade aos fatos de suas biografias, à experiência, a eles mesmos, ao momento histórico, à comunidade social, às crenças que prevalecem sobre identidades diversas, às normas da autobiografia como um gênero literário em si? E verdade para quem e para o quê? Para outros leitores, o narrador da vida, ou nós mesmos? (SMITH; WATSON, 2001, p. 12, tradução minha)

Moura (2004) e Arias (2001) falam da importância da leitura feita sobre obras (auto)biográficas tanto para que elas sejam vistas como tal (novamente tratando do pacto autor/a-leitor/a) quanto para que confie-mos no que o/a narrador/a nos relata. Isto é, uma certa solidariedade,

identificação ou empatia com a situação vivida pelo/a narrador/a ou com sua própria pessoa (sua identidade e orientação sexual, raça, classe social, etc.) ajuda a garantir que a nossa leitura seja mais propensa a confiar na palavra dessa pessoa.

Esse ponto é interessante porque narradores/as que se encontram em posição desprivilegiada, de modo geral, expressam temor de serem vistos como mentirosos pelos seus leitores (SELIGMANN-SILVA, 2008). Isso criou, no caso das *slave narratives* anglófonas, um gênero literário formulaico, nos termos de Olney (1984), posto que não haveria espaço para nenhuma forma de *poiesis*, já que se desejava relatar a verdade como ela é, sem criatividade, falha ou qualquer sombra de formulação literária/ficcional. Em outras palavras, como poderiam ser diferentes se o que narravam era o “mesmo”? Tais obras, no século XIX, relatavam a história de vida de pessoas (ex)escravizadas, narravam o trauma da escravidão, por vezes o da captura também, por vezes a vida pós-alforria ou fuga. Seligmann-Silva (2008, p. 69) descreve o trauma como “uma memória de um passado que não passa”, mas nem sempre, nas *slave narratives*, era realmente algo ocorrido no passado. No caso de Manzano, por exemplo, não foi.

Tanto nas *slave narratives* quanto no testemunho latino-americano, uma figura é crucial tanto para incentivar a escrita quanto para viabilizar a publicação: uma pessoa, em geral branca, com inserção nos meios editoriais e acadêmicos e capital simbólico e econômico suficiente para tal. Smith e Watson (2001) chamam-na, em inglês, de *coaxer*, ou seja, uma mediadora, provocadora, “qualquer pessoa, instituição ou conjunto de imperativos culturais que solicita ou provoca as pessoas a contarem suas histórias” (SMITH; WATSON, 2001, p. 50). Da relação assimétrica entre intelectual branco/a e intelectual racializado/a decorrem inúmeros problemas e tensões, visto que há um possível direcionamento do que deve ser falado, uma criação de expectativas a serem atendidas e, quando o/a branco/a é o/a autor/a da obra, ele/a é quem seleciona como e o que narrar, podendo incorrer em violências nessa seleção.

Findada essa revisão teórica breve e sintética, passemos, então, ao debate sobre a *Autobiografia* de Manzano em si. Analisarei as implicações, em sua obra, de todo o contexto de publicação e condição social a que ele estava submetido.

A escrita de si de Juan Francisco Manzano

Ser alfabetizado e não depender de um mediador branco para redigir sua autobiografia não garantiu a Manzano total autonomia sobre sua escrita – assim como ocorreu com inúmeros escritores negros dentro do gênero das *slave narratives*. Destituídos do status de sujeitos e sem capital econômico e principalmente simbólico, necessitavam de mediadores externos em dois planos: i) para publicarem a obra em si (financiamento, contato com alguma casa editorial, etc.) e ii) para serem atestadores da veracidade do que estava sendo narrado.

Os *coaxers* de Manzano e a forma com a qual trataram a encomenda da obra – em troca da compra de sua alforria – criaram uma situação bastante complexa, na medida em que atender às suas expectativas deve ter se tornado uma preocupação para Manzano. Sabe-se que atendimento de expectativas é algo que, com frequência, está no horizonte de escritores/as, sejam as expectativas de seu público, editor/a, leitores/as, entre outros/as. Contudo, aqui a situação se agudiza, posto que ser livre era o principal sonho de todo/a e qualquer escravidão/a, algo que não era diferente com Manzano. Tendo também conhecimento de que seu livro circularia na Europa, lido provavelmente por um grande grupo de abolicionistas brancos, e ciente dos perigos que suas palavras poderiam representar em sua terra natal – à época sofrendo com uma enorme censura de discussões ligadas à escravidão –, as preocupações de Manzano devem ter sido ainda maiores.

Essas ideias estão, é evidente, em um plano de suposição, mas há, na *Autobiografia*, construções narrativas que podemos interpretar como sintomáticas de toda essa cena de escrita. Em um primeiro plano, diversas passagens em que ele declaradamente faz seleções do que narrar, saltos temporais e omissões. Por exemplo, há um momento em que ele narra um castigo que sua mãe sofreu por defendê-lo, e toda essa cena é muito violenta. Interessa-nos a conclusão da cena: “ao ouvir estalar o primeiro fuetazo, virei hum leão hum tigre ou huma fera mais arrojada estive a pique de perder a vida em mãos do sitado Silbestre [capataz da fazenda] mas pasemos em silencio o resto d’esta sena dolorosa” (MANZANO, 2015, p. 106).

Podemos, evidentemente, avaliar que o silêncio vem da dificuldade em narrar uma situação traumática. Como já comentado, diferentemente da definição de Seligmann-Silva (2008), Manzano ainda está imerso na situação que lhe gera o trauma, não sendo uma narração

retrospectiva. Por mais que o episódio da violência contra sua mãe seja, de fato, passado, ainda estar em situação de escravização não lhe permite a elaboração do trauma da mesma forma que para alguém já livre, por exemplo.

Somada a isso, há uma segunda dimensão que é uma aparente “dificuldade” de Manzano de falar com violência contra quem perpetrava tais violências contra ele e sua família (e todos/as os/as outros/as escravizados/as). Por mais que relate inúmeras situações de castigos que sofre a mando de sua dona, frequentemente faz afirmações como “eu a amava apesar da dureza com que me tratava [...] nunca poderei esquecer que le devo muitos bons momentos e uma educação muito distinta” (MANZANO, 2015, p. 135). Em outra passagem, afirma:

quando minha ama adoçou seu genio commigo eu fui esquecendo insensivelmente certa dureza de coração que avia adquirido desde a hultima vez que me condenou á corrente e ao trabalho perseverando em não me collocar nem que mandacem por a mão avia esquecido todo o pasado e a amava como á huma mãe [...]. (MANZANO, 2015, p. 136)

É difícil não interpretar essas duas passagens como contendo um certo tom de ironia, uma vez que Manzano sempre apresenta informações contrastantes: “me trata com dureza, mas eu a amo. Me condenou à corrente e ao trabalho, mas eu a amo como uma mãe e vou esquecer tudo isso”. Mais do que uma incapacidade do autor de ver a situação a que estava submetido, interpreto como uma construção narrativa dentro da obra. Isto é, essas passagens, assim como diversos outros momentos da obra, ajudam na construção da imagem do escravizado cristão, bonzinho, submisso, que ama seus donos e os perdona por todas as suas faltas. Isso, somado ao fato de que Manzano se compara a Jesus durante o relato de uma tortura pesada que sofre – “minhas mãos são atadas como as de Jesuscristo me carregão e meto os pés nas duas aberturas que tem também atão meus pés” (MANZANO, 2015, p. 117) – ajuda-o a aproximar-se mais da santidade tão bem-vista pela igreja católica e, provavelmente, pela grande maioria de seus/as possíveis leitores/as. Nesse sentido, ele aproxima-se de Jesus por “virar a outra face”, enquanto seus donos violentos aproximam-se mais dos romanos que o submeteram à tortura.

Esse tipo de construção narrativa muito sofisticada vai de encontro à concepção de que a escrita de Manzano ou outros/as escravizados/

as era ingênua, espontânea ou impensada. Nosso escritor não apenas tinha consciência da sua condição social, como sabia que deveria escrever seu livro de uma determinada forma para convencer seus interlocutores de que era diferenciado e merecia ser libertado. Sabia, por exemplo, que sendo ainda escravizado e dependendo da compra de sua alforria, não poderia defender abertamente a abolição, ser tão violento nas palavras sobre sua dona ou debater raça em um nível mais profundo, por exemplo, culpabilizando os brancos aristocratas por toda a violência que ele e outros/as escravizados/as sofreram.

Por essa certa exaltação de si construída por Manzano, é fácil encaixar a *Autobiografia* no gênero que, não à toa, lhe dá título. Essa concepção de história narrando a vida de um indivíduo e suas vitórias pessoais contra as “intempéries sociais” está no horizonte da escrita de Manzano, como se pode observar pela construção desse “eu” narrador dentro da obra. Talvez não nomeadamente, mas é visível enquanto estratégia de escrita. No entanto, considerando o plano da leitura e recepção do público, começam a se apresentar as tensões na definição de gênero. O próprio Madden, tradutor do livro para o inglês, descreveu-o como o “mais perfeito retrato da escravidão cubana” (CASTRO, 2015, p. 187). Nesse sentido, o livro aproximar-se-ia mais do testemunho latino-americano, por essa leitura metonímica que está no cerne do gênero: a história individual de Manzano falaria de uma experiência coletiva de escravização. Além disso, representaria a história de algo mais baixo degrau da escala humana que é a escravização, sendo o seu ponto de vista capaz de escrever uma história alternativa como afirmam Barnet (1971) e Achugar (2002). Ainda enquanto retrato da escravidão, estaria relacionado às *slave narratives* pelo óbvio motivo de ser a narrativa de um escravizado sobre sua condição social.

No entanto, ao mesmo tempo em que se encaixa em todas as definições, escapa ligeiramente de todas elas. Da autobiografia, porque Manzano, em seu tempo, não era considerado sujeito o bastante para ter uma escrita de si, sendo visto apenas como mais um em uma coletividade cuja individualidade pouquíssimo importava para os/as privilegiados/as. No plano da leitura isso se agrava, tendo em vista que essa forma de ler o livro – uma porta para descobrir como foi a escravidão para todas as pessoas escravizadas – existia no momento e persiste até hoje. Se, por um lado, de fato é muito mais interessante descobrir sobre esse período nefasto pelos olhos de alguém que viveu o

pior lado (ao invés dos brancos privilegiados com seus relatos romanizados), devemos sempre tomar cuidado para não achar que todos/as tiveram o mesmo acesso à educação que Manzano. Evidentemente, falar em privilégio nesse contexto é um absurdo, mas a sua condição realmente era diferenciada, especialmente dos/as que trabalhavam no campo. Ademais, é uma postura muito colonizadora e violenta sempre observar as pessoas subalternizadas como uma coletividade indiferenciada, novamente outorgando o status de sujeitos somente aos/às privilegiados/as. Por que, por exemplo, lê-se *As confissões* de Rousseau (1764-1770) para saber da vida particular desse homem ilustrado e diferenciado, mas não para saber as condições de vida de todos os homens brancos, de elite, do século XVIII e lemos Manzano para saber da vida de todos (ênfase no todos) os escravizados?

Ao mesmo tempo, a *Autobiografia* de Manzano não se encaixa totalmente nas *slave narratives* por não estar inserido no recorte espacial do gênero, focado em narrativas em inglês, principalmente dos Estados Unidos. Além disso, não segue a “fórmula” descrita em detalhes por Olney (1984), como a forma do livro e os elementos incluídos para atestar sua veracidade, por exemplo. Até por Manzano não ter, provavelmente, contato com tais livros, não seria possível seguir esse modelo a menos que lhe fosse explicitamente solicitado por Madden ou pela tertúlia. Contudo, como circulou em inglês por um longo período, está incluído em livros como *The Slave’s Narrative* (1991), de Charles T. Davis e Henry Louis Gates Jr., dois dos principais pesquisadores sobre o assunto e uma obra grandiosa que compila todas (ou a grande maioria) as narrativas de escravizados/as. A inclusão de Manzano em tal livro pode bater o martelo sobre sua inserção no gênero, mas nas discussões sobre as *slave narratives* também se questiona se elas são obras autobiográficas (seguindo a definição de Lejeune) e, mais ainda, se são literatura (OLNEY, 1984), não anulando o debate aqui traçado.

Por isso meu argumento de que se trata de uma obra localizada em uma intersecção de gêneros. Mais do que buscar classificar a obra dentro de um gênero específico, meu interesse é debater como as classificações de gêneros literários são arbitrárias e olham apenas para recortes muito específicos. Isto é, raramente, nas discussões teóricas sobre autobiografias, se discutem os textos escritos por pessoas escravizadas. Uma ótima exceção a isso é a obra de Smith e Watson (2001), que debate livros das mais variadas épocas e autorias. No

testemunho, em sua vertente sobre o trauma, não se fala do trauma da escravização do século XIX, mas apenas de fatos ocorridos com pessoas brancas no século XX europeu. Acaba se deixando a discussão sobre narrativas de pessoas escravizadas relegadas aos grupos das *slave narratives*, mas mesmo os teóricos estadunidenses deixam de observar particularidades que a experiência da escravização na América Latina relegou a essas pessoas. É interessante pensar, por exemplo, que o recorte dos teóricos anglófonos apenas considera como parte do gênero textos publicados até 1865, data da abolição deles, mas vinte anos da abolição em Cuba e Brasil. Manzano está incluído ainda no recorte, mas uma obra posterior não ser considerada já mostra um viés bastante estadunidense para a questão. Logo, acredito ser mais prolífico analisar Manzano partindo de distintos pontos de vista para tentar entender a obra com um pouco mais de profundidade, ao invés de me ater a somente uma teoria.

Considerações finais

A obra de Manzano, neste trabalho, foi analisada buscando observar como se constitui a escrita de si de um homem que, social e legalmente, não possuía, na sua época, posse de si mesmo nem era considerado um sujeito para poder ter um “eu”. Sua *Autobiografia*, escrita por uma encomenda em troca de sua alforria, é um texto cujos silêncios falam muito. Falam do trauma presente, falam das condições sociais adversas, falam de atendimento de expectativas externas.

Estar na intersecção teórica entre autobiografia, testemunho e *slave narrative* significa aproximar-se e distanciar-se de tais definições, e acredito ser importante valer-me das três grandes teorias para buscar um melhor entendimento da *Autobiografia*, analisando-a a partir de diferentes pontos de vista. A complexidade da obra também se traduz na sua composição formal, que demonstra uma profunda elaboração por parte de Manzano, indo contra a ideia de uma ingenuidade ou espontaneidade na sua escrita. Há seleção do que narrar, há saltos temporais, omissões, temporalidade difusa, demonstrando uma escrita rica e que exige, sim, muita interpretação pela parte do seu/sua leitor/a.

O grande objetivo deste trabalho, na realidade, assim como da minha dissertação, é contribuir para um entendimento mais profundo

da *Autobiografia do poeta-escravo*, especialmente com vistas a desmistificar a ideia de que Manzano, por si só, representa algo além de si mesmo. Sim, temos um retrato sobre a escravidão em Cuba, mas partindo de um ponto de vista muito específico, assim como toda e qualquer obra de cunho biográfico. Advogo pelo fim da visão colonialista de que todos os subalternizados são uma massa disforme e que a experiência, vivência e visões de um fala por todos. Já que não lemos dessa forma obras escritas por pessoas brancas, acredito ser importante mudar também a leitura de obras de pessoas em situação de subalternização.

Referências

- ACHUGAR, H. Historias paralelas/historias ejemplares: La historia y la voz del otro. In: BEVERLEY, John; ACHUGAR, Hugo. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ciudad de Guatemala: Revista Abrapalabra, 2002. p. 61-83.
- ARIAS, A. Authoring Ethnicized Subjects: Rigoberta Menchú and the performative production of the subaltern self. *PMLA*, v. 116, n. 1, p. 75-88, jan. 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/463643>. Acesso em: 17 ago. 2021.
- BARNET, M. La novela testimonio: Socio-Literatura. *Revista La Universidad*, n. 1-2, p. 159-182, ene./abr/, 1971. Disponível em: <https://revistas.ues.edu.sv/index.php/launiversidad/article/view/1076>. Acesso em: 04 nov. 2021.
- BEVERLEY, J. Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. 13, n. 25, p. 7-16, 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4530303>. Acesso em: 27 mar. 2021.
- CASTRO, A. Notas de fim. In: MANZANO, Juan Francisco. *A Autobiografia do poeta-escravo*. São Paulo: Hedra, 2015. p. 143-193.
- DAVIS, C. T.; GATES JR., Henry Louis (Ed.). *The slave's narrative*. New York: Oxford University Press, 1991.
- JOUBE-MARTÍN, J. R. *De esclavos a escribas: memoria, escritura y autobiografía en la literatura afro-hispanoamericana*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, v. 30, n. 1, 2005, p. 129-144. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27764040>. Acesso em: 27 mar. 2021.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

- MANZANO, J. F. *A Autobiografia do poeta-escravo*. São Paulo: Hedra, 2015.
- MOURA, A. C. Autobiografia: Gênero literário ou forma de recepção? *Miguilim*, v. 3, n. 2, p. 142-152, 2014. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/704>. Acesso em: 04 nov. 2021.
- OLNEY, J. "I Was Born": *Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature*. *Callaloo*, v. 1, n. 20, p. 46-73, maio 1984. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2930678>. Acesso em: 30 abr. 2021.
- SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, v. 20, p. 65-82, ago. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?lang=pt>. Acesso em: 16 ago. 2021.
- SMITH, S; WATSON, J. *Reading Autobiography: a guide for interpreting life narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Alegorias do tempo em fragmentos de Antônio Vieira e Walter Benjamin

Patrícia de Freitas Camargo¹

Introdução

Este trabalho pretende oferecer uma reflexão do ponto de vista literário e filosófico sobre os conceitos de tempo, alegoria e história a partir de duas obras inacabadas: *Das Passagenwerk*, de Walter Benjamin, publicado pela primeira vez em 1982 (com tradução para o português publicada no Brasil apenas em 2006), e o *Livro Antepimeiro da História do Futuro*, do Padre Antônio Vieira, que recebeu sua primeira edição impressa em 1718 (e várias outras edições e reimpressões nos séculos seguintes, até o século XXI). Separadas por séculos e contextos culturais diferentes, essas obras permitem observar, a partir do confronto dos pressupostos de composição de cada uma delas, o que há de descontínuo nos conceitos de alegoria, tempo e história, e algumas permanências menos evidentes, como o fundamento teológico das respectivas concepções de tempo e de linguagem e uma forma de imperfeição estrutural, perceptível no confronto dos textos com outros documentos como cartas, depoimentos e textos que cercaram o momento de sua composição.

Além disso, as duas obras procuraram construir um gênero que permitisse a representação ou, melhor dizendo, a *revelação* do tempo através de imagens, lidas como alegorias. Utilizando o que se poderia chamar de um modelo arqueológico de crítica, proposto por João Adolfo Hansen, desde 1989, em seus vários estudos sobre práticas de representação luso-brasileira do século XVII (HANSEN 1989, 2001, 2013, 2019), este trabalho pretende considerar as duas obras em sua particularidade histórica, mas também em seu alcance para uma crítica dos conceitos de obra, de literatura e de história. O exame dos diferentes modos com que cada um dos dois autores procura recolher indícios para o reconhecimento do próprio tempo, e o

1. Graduada em Letras (FFLCH-USP), Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC-USP), Doutora em Literatura Brasileira (DLCV-USP). Professora de língua portuguesa e tradutora.

exame das leituras alegóricas de acontecimentos, textos e imagens nessas obras revelam a amplitude das visualidades colocadas em jogo em cada contexto cultural, seja a partir de articulações retórico-teológico-políticas (PÉCORA, 1994), seja pela sua técnica de produção (BENJAMIN, 1994, pp. 165-196).

Gênero e gênese

O exame da tentativa de conciliação entre o gênero e a gênese de cada uma dessas obras mostra claramente o quanto as condições de produção marcaram esses textos. Em certa medida, as duas obras se assemelham pelo fato de terem sido escritas em situação de urgência: o *Passagen-Werk* é parte do empenho intelectual de Benjamin contra a ascensão do fascismo na Europa nos anos 30 do século XX, e os capítulos da *História do Futuro* são escritos no século XVII no contexto da disputa contra as acusações da Inquisição portuguesa e da “corrida contra o tempo” que Vieira acreditava ser o do cumprimento das profecias bíblicas, em torno ao ano de 1660. Se o *Livro Antepimeiro da História do Futuro* (que foi publicado como se fosse a própria obra de que é o exórdio) constituiu o legado de uma concepção cristã de história da Salvação, as *Passagens*, obra editada como uma coletânea de materiais, esboços, anotações e *exposés*, e pensada como um instrumento de compreensão histórica e de crítica à ideia de progresso, acabou se tornando, a distância de décadas, uma forma de monumento de resistência ao pensamento fascista – uma forma impressionante, mas de difícil manejo, e não só pelo seu volume.

Os próprios textos são testemunhos da situação de urgência em que foram escritos: no *Livro Antepimeiro*, lê-se a sombra da Inquisição Portuguesa já no primeiro capítulo do livro:

He de direyto natural que ninguém seja condenado sem ser ouvido. Isto só deseja e pede a todos a nova História do Futuro, com palavras não suas, mas de São Jeronymo:

Legant prius, et postea despiciant: “Lêo primeyro, e depois condemnem”. Assim dizia aquelle grande Mestre da Igreja, defendendo a sua versão dos Sagrados Livros, então perseguida e impugnada, hoje adorada e de fé. (VIEIRA, 1976, p. 74-75)

Em carta a D. Rodrigo de Meneses, de 3 de agosto de 1664, a presa de Vieira é evidente: ele diz que “é dobrada mortificação para mim ver correr o tempo, e temer que se antecipem os sucessos à esperança, e ao gosto de os ver primeiro escritos.” (VIEIRA, 2009 v. II, p.67) É também em uma carta ao mesmo D. Rodrigo de Meneses que Vieira afirma que “é de direito natural que ninguém possa ser julgado sem se lhe dar defesa e o tempo necessário para ela” (VIEIRA, 2009 v. II, p.178), em clara referência à exigência por parte do Santo Ofício da conclusão de sua defesa. No *Livro Antepreimeiro*, a longa defesa do gênero utilizado, que era em si uma contradição em termos – história do futuro – também é uma forma retórica de demonstrar que aquelas proposições sobre o futuro não eram profecia, porque se assim fosse, Vieira teria ainda mais problemas além dos que realmente teve ao utilizar as trovas do sapateiro Bandarra, declarado falso profeta pelo Santo Ofício. Mas essa história *sui generis* era sobretudo forma do modo jesuítico de conceber o tempo como alegoria *in factis* do discurso divino, e de representar seu sentido através da linguagem figural.

O processo inquisitorial a que foi submetido Vieira marcou profundamente seus escritos sobre a matéria do Quinto Império (MUHANA, 2008, p. 26). O processo e a prisão foram determinantes para as formas retóricas que as proposições de Vieira receberam: história, carta, memorial, representação (de defesa), tratado teológico, sermão. Trata-se de uma mesma matéria desdobrada em diferentes papéis e gêneros, em diferentes circunstâncias. Se por um lado o controle da Inquisição, os destinatários e as finalidades de cada escrito definiram retoricamente sua forma, e, por outro lado, o próprio tempo do suposto cumprimento das profecias se aproximava, é evidente que essas obras também nasceram marcadas pelo seu tempo. Já a publicação do livro inacabado, décadas depois de sua composição, acabou por conferir ao *Livro Antepreimeiro*, que já no título se apresenta como exórdio, o estatuto de ‘obra’, em uma bizarra concorrência de autenticidade com outras obras de Vieira sobre a mesma matéria do Quinto Império. O inacabamento é evidente no manuscrito, que se encerra com uma vírgula (o livro impresso é fechado com um ponto final), mas é reconhecível principalmente na imperfeição retórica do texto, que anuncia partes ausentes. Incidentalmente, a defesa que o próprio Antônio Vieira fez dos papéis que haviam sido tomados pela Inquisição em sua Petição ao conselho geral poderia ser

também válida para a leitura de vários dos fragmentos das *Passagens*. Nos papéis reunidos nos autos do processo, Vieira diz:

nem tudo o que os Autores ajuntam em seus apontamentos é para o seguirem ou afirmarem, senão também para o refutarem e impugnarem; e depois de acabada a questão, e ainda toda a obra, então se faz a última eleição do que resolutamente se há de dizer. (MUHANA 2009, 128).

É claro que no caso de Vieira essa afirmação é uma forma de justificar o que havia de não ortodoxo – e, portanto, comprometedor – nos escritos apreendidos pelos inquisidores. Já no caso dos materiais para as *Passagens*, reunidos em arquivos temáticos, há um verdadeiro labirinto de citações de obras do século XIX e comentários de Benjamin aos textos, na forma de fragmentos filosóficos que reaparecem em seus ensaios e resenhas publicadas. São materiais utilizados e “combinados” nos textos, que seguem o declarado princípio emprestado da arte do cinema: a montagem, como arte de “citar sem usar aspas”. (BENJAMIN 2006, p. 500) As siglas em cores utilizadas no manuscrito e os “mapas conceituais” desenhados por Walter Benjamin (BENJAMIN et al., 2006) dão uma ideia de como ele aplicava o método da montagem em seu trabalho. São materiais que Walter Benjamin confiou ao amigo Georges Bataille, para que ele os escondesse dos nazistas durante a tentativa de fuga de Benjamin para os Estados Unidos. Esses materiais permaneceram escondidos por décadas, até serem encontrados na Bibliothèque Nationale da França por Giorgio Agamben e editados em 1982 como um imenso conjunto de materiais envoltos em uma grandíssima incerteza, com hipóteses de conclusão, mas nenhuma definitiva. A correspondência de Benjamin, principalmente aquela mantida com Theodor W. Adorno, revelam um sentimento de urgência e temor pelos seus escritos – e por sua própria vida – em 1940:

Falei com Felicitas da total incerteza em que me encontro a respeito de meus escritos. (Há um temor relativamente menor pelos papéis dedicados às *Passagens* do que pelos outros). [...] A total incerteza do que o próximo dia, a próxima hora pode trazer domina a minha existência há muitas semanas. (BENJAMIN 1979 v. II, p. 336)

Assim como a *História* de Vieira, nunca concluída, também o trabalho das *Passagens* permaneceu inconcluído até onde se sabe hoje.

Muitos materiais foram organizados por Benjamin como texto, como *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*. (BENJAMIN, 1994, vol. III) Outros foram reunidos sob o título *Sobre o conceito de história* (BENJAMIN, 1994, vol. I), e permaneceram como fragmentos – e aqui é importante lembrar que Benjamin era estudioso da tradição artística e filosófica romântica, que utiliza o fragmento como gênero, e que ele mesmo escreveu coleções de *imagens de pensamento* como *Infância em Berlim por volta de 1900*, *Imagens de pensamento e Rua de mão única* (BENJAMIN, 1994, vol. II).

Temos, portanto, duas obras que foram interrompidas no estado de trabalhos em andamento, mas editadas como livros; ambas complexas e riquíssimas tanto do ponto de vista literário quanto do ponto de vista das possibilidades que oferecem para uma crítica da história das ideias. Há vários trabalhos de interesse filológico e interpretativo sobre essas obras, mas o que pretendo examinar no confronto delas é o tipo de reflexão que a diferença temporal e de contexto cultural permitem. Ela causa um efeito de estranhamento, no qual conceitos-chave que parecem bem-estabelecidos em cada obra são desnaturalizados, e se tornam, portanto, passíveis de crítica. Tempo, alegoria e história são três desses conceitos, que podem ser revistos da perspectiva da retórica do século XVII e da poética do século XIX. O que pretendo apresentar aqui é apenas um fragmento de leitura, que me parece útil para repensar o lugar da literatura e da história como práticas hoje.

Filologia e teologia

Embora boa parte dos trabalhos que se debruçaram sobre as *Passagens* reconheçam seu caráter de arquivo ou fichário, é preciso ter em mente que a principal categoria interpretativa que Benjamin propõe nas *Passagens* é a *imagem dialética*: “aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN 2006, p. 505). A formulação poética dessa categoria é parte de sua dificuldade; de fato, Benjamin definiria as imagens dialéticas, em outro fragmento, como “imagens autênticas (isto é: não arcaicas)”, dizendo que “o lugar onde as encontramos é a linguagem” (BENJAMIN 2006, p. 504). A imagem dialética seguramente não é um ponto pacífico a partir do qual se possam colocar outros problemas, mas uma coisa é

certa: ela é a forma de representação que seu autor procurou desenvolver e utilizar nas *Passagens* e em sua leitura dos textos de Baudelaire como imagem disruptiva, capaz de romper com o fluxo do tempo como o despertar de um sonho num momento preciso: o *agora da cognoscibilidade*. Assim como para Sigmund Freud (2001), a chave de interpretação dos sonhos são as imagens do próprio sonho, que se apresentariam como uma forma de mensagem cifrada, como forma metafórica de elaboração da memória do dia anterior; para Benjamin, as imagens “do ocorrido”, colocadas em contato com as *imagens* do presente, permitiriam o despertar de um *conhecimento ainda não consciente*, que é ao mesmo tempo um modo de lembrar: “A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. [N 3,1]”. (BENJAMIN 2006, p. 505).

O tempo é, portanto, crucial para a compreensão histórica da perspectiva benjaminiana, sendo uma das definições de *catástrofe* nas *Passagens* “ter perdido a oportunidade” (BENJAMIN 2006, p. 517). Essa relação do passado com o presente, o sentido de revelação das imagens dialéticas e seu caráter *messiânico* (BENJAMIN 2006, p. 528) aproximam de modo insólito as *Passagens* de Benjamin ao *Livro Antepimeiro* de Vieira: as duas obras procuram *ler o real como um texto*, como diz o próprio Benjamin: “Assim será tratada aqui a realidade do século XIX. Nós abrimos o livro do que aconteceu”. (BENJAMIN 2006, p. 528). Vieira procura abrir o livro do que acontecerá, a partir do livro do que aconteceu: ele elabora no *Livro Antepimeiro da História do Futuro* uma interpretação figural das Sagradas Escrituras para fundamentar a proposição do Quinto Império do Mundo. A própria representação do tempo é alegórica, como vemos nesse trecho:

O tempo (como o mundo) tem dous emisferios: hum superior e visível, que he o passado; outro inferior e invisível, que he o futuro. No meyo de hum e outro emispherio ficão os horizontes do tempo, que são estes instantes que himos vivendo, onde o passado se termina e o futuro começa. Desde este ponto toma seu principio a nossa historia, a qual nos irá descobrindo as novas regiões e os novos habitadores deste segundo emispherio do tempo, que são os Antipodas do futuro. Oh, que de cousas grandes e raras haverá que ver neste novo descubrimento! (VIEIRA 1976, p.72)

Para Vieira, assim como o mundo acabava de ser inteiramente descoberto, o novo tempo estaria para ser completamente descoberto.

Também, é alegórica a exortação aos destinatários da História – ou seja, os portugueses (porque, para Vieira, o Quinto Império seria instituído por um monarca português, que deteria o poder temporal sobre o Império de Cristo consumado na Terra):

Portentosas forão antigamente aquellas façanhas, oh Portuguezes, com que descobristes novos mares e novas terras, e destes a conhecer o mundo ao mesmo mundo. Assim como lieis então aquellas vossas historias, lede agora esta minha, que tambem he toda vossa. Vós descobristes ao mundo o que ele era, e eu vos descubro a vós o que haveis de ser. Em nada he segundo e menor este meu descubrimento, senão mayor em tudo: mayor Gama, mayor Cabo, mayor Esperança, mayor Imperio. (VIEIRA 1976, p. 82)

É a elocução alegórica que explicita a alegoria hermenêutica da interpretação figural. Ou seja: retoricamente falando, *inventio*, *dispositio* e *elocutio* são alegóricas, e essa correspondência não é explorada apenas como um ornato, mas como prova de que a realidade – dos fatos e da linguagem – eram imagem factual do discurso divino. A história de Vieira é escatológica, e se crê próxima do fim da história dentro de uma perspectiva apocalíptica (e em suas conclusões, diferente da doutrina católica – que é seu fundamento). Justamente essa ideia de história autoriza Vieira a contar sua história do futuro sem a *auctoritas* da doutrina cristã e da tradição de historiadores. Diz ele:

Pomos hoje no theatro do mundo esta nova historia [...], mas escrevemos sem author o que nenhum deles escreveo nem pôde escrever. Elles escreverão historias do passado para os futuros, nós escrevemos a do futuro para os presentes. [...]

Digo que descobrimos hoje mais, porque olhamos de mais alto; e que distinguimos melhor, porque vemos de mais perto; e que trabalhamos menos, porque achamos os impedimentos tirados. Olhamos de mais alto, porque vimos sobre os passados; vemos mais de perto, porque estamos mais chegados aos futuros; e achamos os impedimentos tirados, porque todos os que cavárão neste thesouro e varrerão esta casa, forão tirando impedimentos á vista; e tudo isto por beneficio do tempo, ou – para o dizer melhor – por providência do Senhor dos tempos. (VIEIRA 1976, p. 175)

Vieira utilizou a tradição e a doutrina para justificar a novidade de sua história em relação à tradição e à doutrina. Ele se propôs a ler o seu tempo como um texto, que seria preenchimento de uma

profecia figural. E para entrar no “lugar escuro” dos futuros, ele precisava de duas luzes: “o lume sobrenatural” das palavras das profecias, e o “lume natural do discurso” (VIEIRA 1976, p. 157), que Vieira usa como sinônimo de “lume da razão” (VIEIRA 1976, p. 163). Ou seja: razão e discurso aqui são equivalentes. As “provas” do discurso de Vieira são figuras e alegorias, e a própria finalidade da *História do Futuro* (e do novo gênero) é apresentada na forma alegórica, quando compara sua *História* ao escudo de Enéas, formado por “arte e saber divino”, inserindo a épica na interpretação alegórica:

Sobre tudo se verão [os portugueses] nelle a si mesmos e suas valerosas acções, como em espelho, para que, com estas copias de morte-cor diante dos olhos, retratem por ellas vivamente os originaes, antevendo o que hão de obrar para que o obrem, e o que hão de ser para que o sejam. (VIEIRA 1976, p. 116)

O *Livro Antepimeiro* é a clara exortação aos portugueses para seguirem uma suposta vocação divina e imperial, supostamente inscrita nas Sagradas Escrituras, nos acontecimentos e numa quantidade gigantesca de citações da doutrina que não se interessam do passado, mas do presente de um império decadente e naquele momento governado por um rei incapaz. Não é uma utopia, porque lugares e pessoas são reais e históricos; não é um mito, porque se inscreve na história como ela era concebida na Europa do século XVII: história cristã. No entanto, aquela história soa absolutamente irreconhecível como tal hoje. O ornato dialético dos tratados de retórica se converteu em amontoado de metáforas rebuscadas e excessivas, e o estilo etiquetado “barroco” passou a ser lido como acúmulo de figuras, e mesmo mau-gosto.

Já nas *Passagens* de Walter Benjamin, a alegoria não é a forma do *teatro sacro* (Pécora 1994) da teologia política de Vieira, mas é a própria forma lírica do modo no qual a dinâmica do capital ocupou o lugar da teologia não só no plano da representação, como no plano da existência. Benjamin vê no “engenho alegórico” de Baudelaire a principal chave para desvendar o que ele chama de “fantasmagorias” da modernidade, e é no *exposé* de 1935 que ele coloca a alegoria em relação, justamente, com a alegoria do século XVII:

A chave da forma alegórica em Baudelaire é solidária da significação específica que a mercadoria adquire devido ao seu preço. Ao

aviltamento das coisas por meio do seu significado, que é característico da alegoria do século XVII, corresponde o aviltamento singular das coisas por meio do seu preço, enquanto mercadoria. Esse aviltamento que sofrem as coisas pelo fato de poderem ser taxadas como mercadorias é contrabalanceado em Baudelaire pelo valor inestimável da novidade. (BENJAMIN 2006, p. 62)

Benjamin vê na lírica de Baudelaire o testemunho de um esvaziamento em que o discurso das coisas não é alegoria de um discurso divino, mas de uma ordem material que alcançou a dimensão metafísica: a forma mercadoria. Nisso ele é marxista; mas de um modo muito particular: Benjamin investiga a forma mercadoria não como causa ou expressão de uma superestrutura, mas como origem de um fenômeno da ordem da significação, tanto das coisas quanto do próprio tempo – o que o levou a propor uma crítica contundente à ideia de progresso na história como “marcha no tempo vazio”. Essa crítica em chave alegórica apareceria, por um lado, como o eterno retorno do igual, lido no poema *Os sete velhos* de Baudelaire, e por outro, como o ócio, o tempo não produtivo, que apareceria no trabalho do poeta como gesto revolucionário por excelência. Benjamin o diz no texto *Charles Baudelaire, um poeta lírico no auge do capitalismo*:

Assim, a assimilação do literato à sociedade em que se encontrava se consumou no bulevar. (...) No bulevar, passava suas horas ociosas, exibindo-as às pessoas como parcela de seu horário de trabalho. Portava-se como se tivesse aprendido de Marx que o valor de cada bem é definido pelo tempo de trabalho socialmente necessário para sua produção. Dessa forma, o valor de sua própria força de trabalho adquire alguma coisa próximo ao fantástico em face do dilatado ócio que, aos olhos do público, é necessário para o seu aperfeiçoamento. (BENJAMIN, 1994 v. II, p.25)

Benjamin afirma, no fragmento J 55,13, que “as alegorias representam aquilo que a mercadoria faz com as experiências que têm os homens deste século”. É a ideia de barroco como época de acúmulo melancólico – e a ideia da alegoria como forma de uma ruína de significado – que se torna imagem dialética para Benjamin. No entanto, é no confronto desta ideia de alegoria com a alegoria do teatro sacro das práticas de representação do século XVII ibérico que a ideia de uma forma geral da alegoria barroca se desmonta, e pode dar lugar a uma articulação que não é apenas poética, mas

teológico-política. Isso não modifica o sentido da imagem alegórica para Benjamin e seu lugar revelador em relação à modernidade; antes, oferece um extremo de diferença que talvez amplie a compreensão do sentido da alegoria baudelaireana no que ela tem de radicalmente destrutiva.

A experiência de dessacralização primordial resultante do acúmulo e da produção de massa talvez seja a perda da unicidade – o que é tema de um dos textos mais importantes de Benjamin: “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1994 I, pp. 165-196). Nas *Passagens*, Benjamin comenta o lugar do poeta a partir da *Perda da auréola*, de Baudelaire: “A perda da auréola concerne em primeiro lugar ao poeta. Ele é obrigado a expor-se pessoalmente no mercado. Baudelaire empenhou-se nisso com toda energia. Sua célebre mitomania foi um artifício publicitário [J 59,7]” (BENJAMIN 2006, p. 380). Essa empatia com o valor de troca da mercadoria é tema recorrente nas *Passagens*, e Benjamin vê no amor pela prostituta a apoteose dessa empatia. A dinâmica da mercadoria ultrapassaria as relações entre coisas para modificar a dimensão temporal, também a dimensão política das relações entre as pessoas, como ele observa no fragmento J 92,4:

É somente enquanto mercadoria que a coisa exerce o efeito de alienar os homens uns em relação aos outros. Ela exerce essa influência através de seu preço. A empatia com o valor de troca da mercadoria, com seu substrato de igualdade – eis o elemento decisivo. (A absoluta igualdade qualitativa do tempo, no qual se desenrola o trabalho que produz o valor de troca, é o fundo cinzento a partir do qual se destacam as cores berrantes da sensação.) (BENJAMIN, 2006, p. 432)

Se Marx, por um lado, procura oferecer instrumentos para uma crítica da “máquina do mundo capitalista” do século XIX, Baudelaire oferece uma crítica disruptiva: ela coloca no primeiro plano o que é resíduo, o que é decadente, marginal, feio, descartado, *fantasmagórico*. Benjamin propõe como método crítico justamente uma forma de linguagem, para tentar desvendar na lírica de Baudelaire o que ele chama de potencial “explosivo” da forma alegórica, explorando as mudanças na capacidade de percepção trazidas pelo desenvolvimento técnico, seja no movimento repetitivo da produção de massa, seja na produção massificada da imagem. Benjamin proporá a sua própria crítica ao conceito de progresso na história com o conceito

de “tempo de agora”, um tempo que seria apreensível nas imagens dialéticas. Diz Benjamin no arquivo N:

A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E mesmo descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. [N 2,6] (BENJAMIN, 2006, p. 503)

Descobrir a linguagem cifrada no acontecimento, que se apresenta em imagens capazes de colocar em contato duas ordens de um discurso – o do ocorrido e o agora – num lampejo revelador: esse era o projeto histórico e poético das *Passagens*. Porque seria na potência alegórica de detalhes aparentemente insignificantes do cotidiano – o modo de decorar o interior das casas, o modo de vestir, o modo de andar, o modo de jogar, o modo de ser das mercadorias nas prateleiras, a propaganda, as construções em ferro e vidro, a relação com a mulher e com a prostituta e tudo o mais, literalmente – que Paris se abriria como forma de revelação de uma mudança radical na ordem do significado. O que Benjamin chama de *agora da cognoscibilidade* no âmbito histórico é, em suas palavras, o momento do *despertar*:

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos. [N 4,1] (BENJAMIN, 2006, p. 506)

Benjamin propunha elaborar nada menos que uma teoria do conhecimento, de uma perspectiva messiânica – por capaz de “salvar” o passado através do agora – conferindo-lhe significado, e sobretudo rompendo com uma ideia ilusória de progresso como marcha dentro de um tempo vazio. Para ele, o capitalismo seria o fenômeno “com o qual um novo sono, repleto de sonhos, recaiu sobre a Europa e, com ele, uma reativação das forças míticas [K 1a,8]” (BENJAMIN, 2006, 436) – um sono que foi capaz de produzir monstros.

A aspiração de Vieira não era menor: revelar na linguagem dos acontecimentos *presentes* o discurso da história da salvação. Os repetidos adiamentos no advento do Quinto Império, da perspectiva

escatológica, nada mais seriam que a reiteração do mesmo Verbo em outras formas, que se tornariam legíveis no tempo oportuno. Era um problema de leitura do livro do mundo e de representação do princípio teológico da analogia e proporção: um modo de leitura medieval, mas que permaneceu operante, com diferentes intensidades, até o Iluminismo, e além. Benjamin, nas *Passagens*, propõe retomar criticamente o princípio teológico na historiografia, e é no fragmento I “Sobre o conceito de história” que o caráter teológico de sua crítica é apresentado, não por acaso, na forma de uma alegoria – a partida de xadrez em que o autômato que sempre vence qualquer partida é o materialismo histórico, mas apenas porque ele é controlado pela teologia – um anão pequeno e feio, que não ousa mostrar-se. (BENJAMIN, 1994, p.222)

A crítica possível a partir do confronto da articulação retórico-teológico-política do século dezessete ibérico com a leitura benjaminiana da alegoria moderna de Baudelaire diz respeito tanto ao conceito de alegoria, quanto ao próprio conceito de “barroco” – corroborando a tese de João Adolfo Hansen em sua crítica à classificação das práticas de representação do século XVII como “barrocas” (HANSEN, 2001). A forma alegórica do *Trauerspiel* – o drama de luto – tem a mesma origem medieval do teatro do sacramento das representações ibéricas, mas aponta em uma outra direção: não a do preenchimento, da cultura católica da Contrarreforma, mas a da melancolia do esvaziamento. O retrato do “homem religioso do barroco” feito por Benjamin, “que se agarra ao mundo porque se sente arrastado juntamente com ele em direção a um abismo” como parte do “mecanismo que recolhe e exalta tudo o que surge sobre a terra, antes de entregá-lo à morte” (BENJAMIN 1980, P.49) é diametralmente oposto ao modelo dos exercícios espirituais dos jesuítas, que aspirava ao controle das paixões e a absoluta fé na salvação.

Se o *Trauerspiel* é para Benjamin a representação do luto em um mundo desprovido de graça, a *História do Futuro* é teatro da salvação, no qual o livro do mundo e as Sagradas Escrituras são discursos que confirmam a verdade de sua origem no mesmo Verbo, e a interpretação figural seria a chave para desvendamento desse discurso através das imagens – como o sonho de Nabucodonosor no livro de Daniel, explicado por Vieira. Assim sendo, vê-se que as formas alegóricas – e nesse ponto é adequado utilizar o plural – mostram-se desvinculadas de um sentido necessário, ainda que em uma mesma época, e

permanecem abertas mesmo a sentidos opostos entre si. A metáfora que Benjamin utiliza para o crítico é, incidentalmente, a mesma que é utilizada por Vieira, intérprete do tempo no *Livro Antepreimeiro* – a metáfora da navegação:

Para o dialético, o que importa é ter o vento da história universal [Weltgeschichte] em suas velas. Pensar significa para ele: içar as velas. O que é decisivo é como elas estão posicionadas. As palavras são suas velas. O modo como são dispostas transforma-as em conceitos [N 9,6] (BENJAMIN, 2006, p. 515)

Na modernidade, Benjamin consegue descobrir a ausência de um sentido autêntico nos sonhos e imagens de desejo, como alegorias de uma falta. Ao descrever as exposições universais como “centros de peregrinação ao fetiche da mercadoria” no *exposé* de 1939, Benjamin já dá indícios de sua percepção desse vazio e descreve seu objetivo:

Nossa pesquisa procura mostrar como, na sequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. (BENJAMIN, 2006, p.53)

Seria um engano, no entanto, imaginar que Benjamin tivesse o próprio olhar voltado para o século XIX, ou para o século XVII. Ele mesmo o diz:

Os acontecimentos que cercam o historiador, e dos quais ele mesmo participa, estarão na base de sua apresentação como um texto escrito com tinta invisível. A história que ele submete ao leitor constitui, por assim dizer, as citações deste texto, e somente elas se apresentam de uma maneira legível para todos. Escrever a história significa, portanto, citar a história. Ora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto. [N 11,3] (BENJAMIN, 2006, p. 518)

A citação do tempo presente como inscrição com “tinta invisível” na história modifica o centro gravitacional da historiografia: ela o retira do passado para situá-lo no agora:

A revolução copernicana na visão histórica é a seguinte: considerava-se como o ponto fixo “o ocorrido” e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar, tateante, do conhecimento desse ponto

fixo. Agora esta relação deve ser invertida, e o ocorrido, tornar-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta. Atribui-se à política o primado sobre a história. Os fatos tornam-se algo que acaba de nos tocar, e fixá-los é tarefa da recordação. E, de fato, o despertar é o caso exemplar da recordação: o caso no qual conseguimos recordar aquilo que é mais próximo, mais banal, mais ao nosso alcance. O que Proust quer dizer com a mudança experimental dos móveis no estado de semidormência matinal, o que Bloch percebe como a obscuridade do instante vivido, nada mais é do que aquilo que se estabelecerá aqui no plano da história, e coletivamente. Existe um saber ainda-não-consciente do ocorrido, cuja promoção tem a estrutura do despertar. [K 1,2] (BENJAMIN, 2006, p. 433-434)

Evidentemente, uma mudança tão radical no sentido de um gênero de representação – o gênero histórico – exigiria o desenvolvimento de uma nova forma capaz de representar, não uma ideia de continuidade e de progresso na história, mas justamente a forma de uma *ruptura* – não uma ruptura aleatória, mas que emerge em um *momento de perigo*. A imagem dialética seria uma forma ao mesmo tempo histórica, poética e filosófica do *despertar* no mundo em que o fascismo avançava a passos largos.

Considerações finais

Benjamin propõe a imagem dialética como uma forma capaz de romper com o *continuum* da história num momento de perigo, e de parar a locomotiva da catástrofe: “Que as coisas continuem assim – eis a catástrofe” (BENJAMIN, 2006, p. 515). Somos levados a crer que as coisas continuam assim, ao ler o fragmento 8 sobre o conceito de história, e ter a sensação de que ele foi escrito hoje – bastaria alterar o algarismo romano:

A tradição dos oprimidos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. (...) O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável” (BENJAMIN, 1994 I, p. 226)

Por uma infeliz coincidência, os intelectuais, no Brasil hoje, estão numa situação de semelhante perplexidade diante da transformação de um estado de democracia nascente em arremedo de fascismo. Eu me pergunto se seria possível encontrar nas *Passagens*, hoje, uma imagem do despertar, quando a reprodutibilidade técnica instantânea da opinião nas mídias sociais e a produção massificada da falsificação do presente e do passado elevaram o esvaziamento do sentido a um nível jamais imaginado por qualquer retórica ou poética. O *flanêur* hoje não sai de casa: diante da tela, ele se coloca inconscientemente na posição de coisa à venda, enquanto sonha ter o mundo na ponta dos dedos – o mundo em miniatura, encontrado não nas vitrines das passagens, mas na ‘janela’ da *World Wide Web*. Ele inverte a posição do *flâneur* de Baudelaire, anotada nas *Passagens*:

Para o perfeito *flâneur*... é um deleite imenso escolher como seu domicílio a multidão, o ondulante... estar fora de casa e, no entanto, se sentir em casa em toda parte, ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos prazeres menores desses espíritos independentes (...) Pode-se compará-lo também a um espelho tão imenso quanto essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. Baudelaire, *L'Art Romantique*, Paris, pp.64-65. [M 14a, 1] (BENJAMIN, 2006, p. 487)

Resta saber se é possível romper com essa fantasmagoria pós-moderna. No mundo em que a ideia das pessoas é uma coleção de imagens, e mesmo a ideia de Deus é mercadoria, talvez não seja absolutamente possível renunciar a categorias teológicas para elaborar uma crítica capaz de romper com essa marcha.

Referências

- BENJAMIN, W. *Correspondance 1929-1940*. Tradução de Guy Petitdemange. Paris: Aubier, 1979.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Minas Gerais/São Paulo: Editora da UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

- BENJAMIN, W. *Il dramma barocco tedesco*. Tradução de Enrico Filippini. Torino, Einaudi, 2001.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas* (volumes I, II e III). Tradução: Sérgio Paulo Rouanet (vol. I); Rubens Rodrigues Torres Filho (vol. II), José Carlos Martins Barbosa (vol. II e III), Hemerson Alves Baptista (vol. III). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FREUD, S. *The interpretation of Dreams*. Tradução de James Strachey. Londres: Penguin Books, 1991
- HANSEN, J. A. *Agudezas Seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2019.
- HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HANSEN, J. A. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. In: *Teresa – Revista de literatura brasileira* (2). DLCV-FFLCH-USP. São Paulo: Editora 34, 2001.
- HANSEN, J. *Para que todos entendais*. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra - Vol. 5 Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. São Paulo: Autêntica, 2013.
- MUHANA, A. F. (org.). *Os autos do processo de Vieira na Inquisição 1660-1668*. São Paulo: Edusp, 2008.
- PÉCORA, A. *Teatro do sacramento*. São Paulo/Campinas: Edusp/Unicamp, 1994.
- VIEIRA, A. *Cartas*. (vol. II). Org. João Lúcio Azevedo. São Paulo: Globo, 2008.
- VIEIRA, A. *História do Futuro, Esperanças de Portugal & Quinto Império do Mundo. Livro Antepimeyro*. Prolegomeno a toda a História do Futuro, em que se declara o fim e se provão os fundamentos della. Primeyra Parte. Matéria, Verdade e Utilidades da História do Futuro. Edição crítica prefaciada e comentada por José Van Den Besselaar. 2 vols. Münster Westfalen: Aschendorff, 1976.

A poética de Hélio Oiticica na perspectiva do arquivo literário

Annelise Estrella (Unicamp)¹

Introdução

O arquivo de um escritor é, como propõe Reinaldo Marques (2015), uma usina de produção de imagens de sua própria pessoa. Entre documentos da própria vida burocrática, como contas e comprovantes de residência; da vida pessoal, como diários íntimos, fotografias e cartas; da vida intelectual, como livros teóricos e ensaios, e da sua vida enquanto autor, como rascunhos e manuscritos, a junção de diversos papéis que permearam a vida de um artista forma, como “produto de uma atividade especulativa” (MARQUES, p. 11, 2015), um objeto teórico-crítico intitulado *arquivo literário*. Percorrer esses materiais é um desafio que traz diversos questionamentos, já que algumas características da própria constituição do arquivo literário como categoria de estudo ou porta de entrada para estudos são complexas.

A título de exemplo, questiona-se a localização imprecisa de documentos de autores e artistas renomados da cultura brasileira entre o âmbito público e privado – assunto polêmico no campo legal que já resultou, inclusive, no veto de diversas pesquisas científicas (MARQUES, 2014). Questiona-se a dimensão física desses documentos, se estão, por exemplo, assegurados por instituições privadas ou públicas, e quais os efeitos dessas guardas às pesquisas que pretendem estudá-los. Questiona-se, também, a montagem desses arquivos em vida pelos seus próprios autores, os quais, muitas vezes, operam ou operaram como arcontes, autorizando e desautorizando leituras. Nesse sentido, é interessante refletir sobre as práticas de autoarquivamento de escritores e artistas que evidentemente não são isentas de intenções e desejos. Adentrar um arquivo literário é procurar e encontrar (ou não) essas escolhas, e as operações de seleção dos escritores que pretenderam manter *isso* e não *aquilo*, descartar *esse manuscrito* e guardar *outro* para apresentá-lo ao público. Dessa forma,

1. Graduada em Letras (Unicamp), Mestre em Literatura Comparada (UERJ), atualmente é doutoranda em Teoria Literária (Unicamp) e atua como facilitadora na Univesp.

o trabalho da teoria e da crítica literária na etapa em que se depara com o arquivo fica permeado de perguntas e incertezas que, apesar de nem sempre serem resolvidas mesmo quando a pesquisa é finalizada, são fundamentais para deslocar o que está dado e consagrado.

Partindo dessa perspectiva, este trabalho tem por objetivo refletir sobre um corpus de arquivo composto por 30 folhas do artista brasileiro Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937 – 1980), nas quais estão 25 poemas e um texto ensaístico autoral a respeito do seu projeto poético². Oiticica foi um artista brasileiro que escreveu incansavelmente, como já se sabe, a partir do que parte de sua crítica revelou nos últimos anos (COELHO, 2010; BRAGA, 2007, 2013; BACHMAN, 2019). Nos interessa aqui discutir uma particularidade do arquivo em que está um gênero específico de sua escrita, qual seja sua produção poética realizada entre 1964 e 1968. Em um primeiro momento, serão apresentadas as características gerais desse arquivo, entre folhas manuscritas e datilografadas, tais como os aspectos peritextuais (GENETTE, 2009). Em um segundo momento, apresentaremos as hipóteses para compreender tal corpus enquanto um projeto acabado ou como um projeto inacabado. Por fim, apresentaremos a importância em manter em debate ambas hipóteses ao mesmo tempo em que se defende uma abertura desses arquivos tão caros à cultura brasileira e que permitem revitalizar a imagem de Hélio Oiticica. Pretende-se, com essa pesquisa, refletir sobre aspectos pragmáticos que rondam parte do arquivo de Hélio Oiticica e trazer para o debate literário uma produção poética inédita em termos de publicação, ao mesmo passo que é pouco discutida pela crítica.

2. Este trabalho é parte da minha pesquisa de Doutorado, em andamento, realizada no Programa de Pós-Graduação em Teoria e Historiografia Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, da Unicamp, sob orientação do professor Doutor Alcir Pécora. Este texto trata-se, portanto, de um recorte do que venho estudando a respeito da produção literária de Hélio Oiticica.

Descrição do material

Começo aqui e hoje o que chamarei de 'poética secreta', ou seja, aquilo que me expressarei em sentido verbal, poeticamente. O verdadeiro lírico é imediato, isto é, o imediato que se faria eterno na expressão poética lírica, exatamente o polo oposto de minha alma plástica, toda orientada para uma expressão que exclui o passageiro, os acidentes mesquinhos, apesar de os abarcar. Está, porém, 'acima' deles, em plano ideal, o que não acontece na lírica, em poesia, pois o que pode ser mesquinho, o dia a dia, torna-se vivência e eterniza-se no poema (se bem que o lírico se oriente também para um plano ideal, mas o 'passageiro' é que constitui o cerne do material). 'Secreta', é o que quero, pois que não sou poeta, mas uma imperiosa necessidade me leva à expressão verbal. [...]

(OITICICA, 1964)³

Em 21 de julho de 1964, Hélio Oiticica redigiu um texto, escrito à mão em folha pautada, em que inaugurou o projeto intitulado *Poética Secreta*. O texto é composto por três páginas e apresenta-se tal como um ensaio, gênero marcado pela liberdade de composição que se estende da forma ao conteúdo (CARNEIRO, 2021). Nesse texto, Oiticica apresenta alguns elementos autobiográficos que parecem justificar sua “ida” à literatura, uma vez que, dentro do universo das artes, ele era (e ainda é) imediatamente compreendido como um artista visual/plástico, e não como um escritor.

A necessidade de justificar sua escrita literária parece apresentar a consciência do artista de uma interlocução, isto é, de quem sabe que será lido, escrevesse-se apenas para si, não haveria a necessidade de uma extensa autoexplicação. Ademais, ao restringir essa explicação a elementos autobiográficos e não abordar o processo metodológico de escritura, por exemplo, Oiticica também coloca sua atividade escrita no campo da afetividade, assinalando um compromisso afetivo-moral com ela e tomando distância de uma eventual cobrança profissional enquanto escritor. No texto, há também a explicação do lugar que o projeto poético ocupa dentro do seu próprio

3. Arquivo disponível no Projeto Hélio Oiticica.

projeto artístico, evidenciado, por um lado, seu DNA fundamental como artista visual. Essa prática fica, portanto, subordinada à outra.

Na terceira página do ensaio inaugural, ao finalizar o texto, Oiticica trouxe um poema para iniciar e apresentar ao leitor, de fato, a *Poética Secreta*. Se, por um lado, o poema opera como um mero exemplo da explicação dada ao longo da reflexão que o artista desenvolveu, por outro lado, pode-se fabular que a necessidade do artista em escrever era tamanha que a expressão verbal lírica precisava ser apresentada o quanto antes. Apesar de não ser o objetivo deste trabalho realizar uma análise detida dos poemas, para uma melhor compreensão do nosso objeto de estudo como um todo – o arquivo dos poemas – é fundamental o conhecimento de ao menos um exemplo dessa escrita:

21 de julho de 1964

Só,
que não era só,
no tempo.

Ave,
Ó beleza!,
que já é lembrança.

Belo,
o belo,
sem conceito.⁴

A partir, então, dessas três páginas, surge uma série com dez poemas, também escritos à mão, mas, dessa vez, em folha sem pauta, que se inserem como parte do projeto da *Poética Secreta*. O primeiro poema, como dito, foi escrito justamente no dia 21 de julho de 1964, na mesma data do texto inaugural, e o último em 30 de março de 1966. No dia 4 de abril de 1966, por sua vez, aparece o primeiro poema que não faz parte da *Poética Secreta*, e a partir desse poema temos outros 14, somando, assim, 15 poemas soltos, escritos majoritariamente na máquina de escrever.

4. Poema de Hélio Oiticica, escrito em 21 de julho de 1964, disponível em manuscrito cedido pelo Projeto Hélio Oiticica.

Essa divisão entre os poemas que fazem parte da *Poética Secreta*, ou não, foi percebida a partir da marcação “AD 1” realizada pelo próprio artista em alguns documentos. Durante três anos, de 1964 a 1966, Oiticica parece ter se comprometido à escrita de apenas esses poemas que pretendiam sintetizar suas vivências do cotidiano, como ele mesmo afirma. A presença da inscrição “AD 1” nos 10 primeiros poemas trata-se de um elemento paratextual (GENETTE, 2009), isto é, um elemento que acompanha a obra literária, cuja apresentação raramente se dá em “em estado nu”. Para Genette, o paratexto é a forma como um texto se torna literatura:

Mais do que um limite ou uma fronteira estanquem trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”. (GENETTE, 2009, p. 9 – 10).

Essa categoria ampla do crítico francês para se referir ao que não é o texto literário em si abarca diversos tipos de texto extensivamente conhecidos, tais como título, dedicatória, epígrafe, prefácio e notas. O paratexto “AD1” nas margens dos arquivos dos 10 poemas faz referência à “Adendo 1”, uma outra anotação feita por Oiticica em outra folha para fazer menção à *Poética Secreta*. Essa espécie de anexo à *Poética Secreta* se trata de uma folha única, também sem pauta, em que constam o nome de Hélio Oiticica por extenso no canto superior esquerdo, logo abaixo o título *Poética Secreta* de forma centralizada e sublinhada, na quebra de linha, colado à margem esquerda, o escrito “Adendo 1 (ver notebook respectivo)”, e, por fim, o documento apresenta a assinatura do artista.

Ao que parece, trata-se de um arquivo para organizar o próprio arquivo, uma folha de anotação do próprio artista para fazer referência aos seus próprios escritos, uma fonte, portanto, promissora de informação sobre a prática de autoarquivamento que Oiticica lançou mão durante sua vida. Como um arconte de seu arquivo, Oiticica nos obriga, enquanto leitores desse arquivo e de sua poesia, a relacionar cada poema marcado com “AD1” ao seu texto inaugural, enquanto que aqueles poemas não marcados não se relacionam com as ideias

postas no papel em julho de 1964. A presença do “AD1” também faz perceber a necessidade de um estudo que lê não só a obra literária em si, presente no recorte de arquivo que trouxemos com as 30 folhas principais, mas aponta para a necessidade do acompanhamento de outras – verbais ou não –, de outros arquivos que cercam e prolongam a obra para garantir sua presença no mundo, tal como ocorrido aqui.

Voltando à seleção total do corpus de análise – os 25 poemas – vale dizer que ela visa a um catálogo que, em primeiro lugar, não é exaustivo. Ao lidar com a dimensão arquivística, é preciso estar consciente e partir do pressuposto da impossibilidade de tudo guardar. Ainda que o proprietário desse arquivo tenha realizado um esforço no sentido de organizar os papéis e mantê-los em guarda, como ficou evidente com a explicação feita acima sobre a nota, tragédias como o incêndio que aconteceu na sede do seu acervo em 2009 e destruiu 90% da sua obra⁵, incluindo papéis, trazem prejuízos irreparáveis.

De alguma forma, a reunião da produção de Oiticica que hoje está digitalizada se trata de um *work in progress*, termo de Reinaldo Marques para caracterizar o caráter aberto, dinâmico e inacabado dos arquivos, que podem sempre acolher novos documentos e materiais. Coincidentemente ou não, o termo é largamente usado pelo próprio Hélio Oiticica, tanto pela leitura que fez da obra de James Joyce, quanto pela apropriação do mesmo de forma atualizada, defendendo que sua obra é um “program in progress”, isto é, são proposições em que “a estrutura é muito mais aberta. É uma coisa que a pessoa mesma pode inventar, participar”, como explica em entrevista à Lygia Pape, em 1978, publicada na Revista de Cultura Vozes⁶. Vale abrir um parêntese para frisar que tanto para Marques quanto para Oiticica o sentido de progresso é o de expansão, movimento, e não de melhora progressiva.

Ainda a respeito da seleção feita, sinaliza-se a dificuldade em justificar por que precisamente esses poemas, uma vez que o critério de escolha foi, na verdade, arbitrário: é essa a totalidade de poemas

5. O incêndio foi amplamente noticiado pela mídia. Ver: <https://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1344720-5606,00-INCENDIO+DESTROI+ACERVO+DO+ARTISTA+PLASTICO+HELIO+OITICICA.html>. Acesso em: 4 nov. 2021.
6. A entrevista foi publicada na Revista *Ars*, em 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/nVGkjbHPVQqZSHCLGcDndvt/?lang=pt>. Acesso em: 4 nov. 2021.

encontrados em buscas feitas até o momento – não houveram novas idas à sede do acervo do artista desde o início de 2020 devida a situação da pandemia por Covid 19, cujos efeitos foram a paralisação de diversas atividades profissionais e o isolamento social. No entanto, a arbitrariedade para a formação do corpus não é de forma alguma prejudicial, pois permite a análise dos poemas sem critérios a priori que sejam determinantes, possibilitando, dessa forma, um trabalho mais isento de convicções prévias que poderiam forçar algum tipo de hipótese ou validação.

No que diz respeito à temática dos poemas, aqueles que fazem parte da *Poética Secreta* trazem como eixo central a relação do eu-lírico com o próprio corpo ou o corpo de outro, a descoberta das sensações – o tato, o paladar, o olfato. Uma temática que se relaciona à pesquisa artística de Oiticica, que buscou aproximar público e obra a partir da participação do corpo, até o momento em que o espectador se torna participador da obra, como acontece com os *Parangolés*. Os poemas soltos, por sua vez, com construções semânticas mais narrativas, trabalham na direção de uma poética social, possivelmente apoiada na relação de Oiticica com a comunidade da Mangueira, pois há a menção de personagens e pessoas do seu convívio em diversos momentos dessa escrita literária. Em comum a esses dois agrupamentos, o da *Poética Secreta* e o de poemas soltos, há aspectos paratextuais presentes em todos os poemas: a anotação das diferentes datas em que foram escritos e a assinatura do artista, algumas vezes por extenso, outras vezes apenas com as siglas “HO”, o que dá a ver a importância do gesto de autoria para Oiticica no trato com seus próprios arquivos.

Por fim, ainda na apresentação desse arquivo, vale dizer que, ainda que muitos documentos só existam digitalmente, de alguma forma ele está localizado no Rio de Janeiro, na casa em que Oiticica morou no Jardim Botânico, isso porque é lá que toma lugar o Projeto Hélio Oiticica, endereço da sede oficial do acervo do artista. Ali, desde a sua morte, documentos, folhas escritas, obras, vídeos, fotografias, enfim, todo tipo de material multimidiático que vem a incorporar um arquivo da segunda metade do século XX à contemporaneidade, foram catalogados e hoje podem ser acessados através de solicitações ou pelo website Programa HO (<https://www.itaucultural.org.br/programa-ho/>), realizado em parceria com o Itaú Cultural. Esse movimento de guardar e arquivar Hélio Oiticica foi empreendido por diferentes

agentes, como a família e amigos próximos, que logo depois de sua morte se reuniram para organizar o acervo e publicaram o livro *Aspiro ao Grande Labirinto*, a primeira publicação de textos de Oiticica, hoje esgotada. No entanto, vale destacar que o movimento primeiro é do próprio artista, cuja vontade arquivística faz com que tenhamos hoje, por exemplo, até mesmo cópias das cartas que ele enviava a outras pessoas. São centenas e centenas de folhas, muitas ainda inéditas, fazendo um grande labirinto ao pesquisador que se aventura a entrar nesse arquivo. É preciso, portanto, revelar cada vez mais outras imagens de Hélio Oiticica.

Projeto acabado ou projeto inacabado?

Ler o arquivo de Hélio Oiticica é diferente de ler a sua poesia. Para a leitura crítica de sua poesia, interessa investigar os aspectos intrínsecos ao texto, tais como sua temática e suas imagens, seu léxico, sua dimensão sonora, sua composição métrica, entre outros. Enquanto isso, para a leitura de seu arquivo, nosso objetivo, a atenção é voltada para a compreensão da atividade escritural presente na folha; o documento, portanto, enquanto parte também da construção de uma imagem de si e da própria obra. Assim, investigaremos as hipóteses de o projeto poético de Hélio Oiticica apresentado anteriormente se tratar de um projeto acabado ou inacabado. Nesse sentido, por um lado, se é verdade que a obra chega a bom termo quando é trazida ao público, aqui há um projeto poético inacabado, uma vez que, ao mantê-lo em arquivo, Oiticica assegura-se fora do compromisso com um resultado final. Por outro lado, o arquivamento dessas folhas nas quais não há marcas de revisão e nem de outros impasses, características comuns aos arquivos de escritor, parece apresentar essa poética como produto final, um projeto acabado por parte de Oiticica. Discutiremos a seguir cada uma das possibilidades.

Em primeiro lugar, a hipótese da *Poética Secreta* e os poemas soltos fazerem parte de um projeto poético inacabado é sustentada a partir de quatro argumentos principais, todos, de alguma forma, inter-relacionados. Eles são: 1) apesar de ter declarado o início da *Poética Secreta* e, conseqüentemente, do seu fazer poético, Oiticica não declarou seu fim, o que impossibilita o conhecimento da extensão do projeto; 2) como não há uma listagem por parte do próprio artista

ou outro registro com a quantidade de poemas que escreveu, não é possível afirmar se os 25 poemas reunidos no corpus são a totalidade do projeto, o que o torna algo indefinido; 3) Oiticica justifica sua escrita literária por uma “imperiosa necessidade” que flui em continuidade, levando a uma imprecisão de como ele entendia a poesia e, conseqüentemente, alguns textos que ele consideraria parte do projeto podem ser deixados de lado pela crítica; e, por fim, 4) Hélio Oiticica não publicou seus poemas.

É, sobretudo, o último argumento que nos dá fôlego para fazer a afirmação do projeto poético de Oiticica enquanto inacabado. Comumente se atribui o término de um projeto literário quando o mesmo é publicado, momento em que o autor não pôde mais rasurar, reescrever, reestruturar o texto original. O livro “nasce”. Evidentemente novas edições de um mesmo livro podem surgir com algumas alterações no próprio texto ou, ainda, nos paratextos, no entanto, o que interessa é o fato em si de que o formato mais plausível para encerrar um projeto literário seja sua publicação. Ou, ao menos, a declaração de um desejo de publicação por parte do autor com os manuscritos encaminhados à editoração e direcionados tal como uma versão final. Uma vez encaminhados os manuscritos para a editora e iniciado o processo de formatação, revisão e, por fim, publicação do texto que se torna obra literária, o escritor não pode mais fazer grandes alterações (pelo menos até que haja um novo processo de alteração do texto original, que nesse momento está guardado enquanto arquivo). Dessa maneira, se considerada uma possível publicação da poética de Oiticica, como ela é inexistente, o projeto aponta para o inacabado.

Interessante notar que algo semelhante acontece uma outra vez com escritos de Hélio Oiticica anos depois. É o caso dos *Newyorkaises*, trazidos à público pela primeira vez por Frederico Coelho, apenas em 2010, com a publicação de sua tese de doutoramento, intitulada *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica 1971-1978*. No caso dos *Newyorkaises*, o projeto de livro de Oiticica concebido entre 1971 e 1978 quando morava em Nova York, o traço do inacabamento fica evidente porque o próprio Oiticica desejava explicitamente sua publicação, que não ocorreu; o material só existe nos documentos e arquivos, na sua propaganda por parte do autor, e na crença por parte dos pesquisadores de que o autor estaria fazendo algo, como assinala Coelho (2010).

O caso dos poemas, secretos ou não, aproxima-se dos *Newyorkaises* à medida que ambos os projetos ficam inacabados por não serem

publicados. De um lado, *Newyorkaises* fica entre o problema da falta de uma ideia clara e a obsessão por uma ideia precisa e incontornável para sua realização, que fazem com que o livro não se realize; de outro lado, os poemas não apresentam o desejo ou a promessa de se tornarem públicos, é assinalado, inclusive, o desejo de deixá-los secretos no ensaio de 1964, portanto, não há uma obra final. Em suma, ambas produções literárias dialogam não como realizações artísticas, mas como impossibilidades; o que, sem dúvidas, também dá a ver que, para a linguagem literária, o seu mais sagrado objeto é o livro, como lembra Coelho (2010), solidificando o que foi assinalado no quarto argumento. Não basta pensar, escrever, planejar e organizar, é preciso publicar.

Além da semelhança com o inacabamento, a partir dos poemas e dos *Newyorkaises*, desdobra um mesmo tipo de Hélio Oiticica escritor, cujo interesse na escrita é o de estar no mundo e o de se apresentar ao mundo. Novamente, recuperando o trabalho de Frederico Coelho, a respeito dessa escrita de Oiticica, ele propõe:

Sua escrita muitas vezes solitária e clandestina (“secreta” em seu início) frente ao universo “oficial” dos escritores é fruto direto dessa capacidade de transformar em texto suas ideias mais rotineiras, suas impressões mais pessoais sobre qualquer assunto ou área de interesse. Sem o horizonte redentor da conquista literária ou da conquista de um público leitor, esse escritor sugere a si mesmo o projeto de um livro como uma das formas de dar vazão à sua escrita permanente. Seu projeto torna-se de início uma promessa de porto final e a confirmação de sua cresça nesse Poder-escrever como prática criativa que sustentou seus anos isolados em Manhattan. (2010, p. 114 – 115)

Enfim, em segundo lugar, no polo oposto do que foi defendido anteriormente, sustenta-se que o projeto poético de Oiticica tenha sido finalizado. Como argumento central na defesa dessa hipótese, recorre-se aos estudos da crítica genética, campo teórico-metodológico que pretende, em suma, fazer a análise e a interpretação do processo criador de determinados escritores e artistas (GRÉSILLON, 1991). Para os estudos genéticos é fundamental compreender os movimentos do escritor que prescindem ao nascimento da obra. Daí, então, a importância de buscar a escritura que foi feita, o conjunto de marcas conservadas em algum lugar, principalmente em suas folhas arquivadas, mais do que o escrito final, a fim de construir hipóteses sobre a trajetória escritural do processo em questão.

Nessas pesquisas em arquivo e a partir da leitura de manuscritos, espera-se encontrar os movimentos do autor nos textos, os quais, geralmente, são apresentados na forma de rasuras, anotações, notas de rodapé, menções epistolares, passagens a limpo, cópias, provas corrigidas, ou mesmo na quantidade de manuscritos para o mesmo texto. Isso porque nesses arquivos concentra-se parte do que não está pronto para publicação final. É papel da crítica genética fazer a análise desses manuscritos, decifrar as palavras rasuradas à lápis, à tinta ou à máquina de escrever para entender o processo pelo qual o autor passou até a constituição da obra. Arquivo e crítica genética andam, então, juntos.

No conjunto de arquivos de Oiticica com o qual estamos lidando, no entanto, a crítica genética não encontra material de estudo profícuo. Não há rasuras, não há anotações, não há acréscimos às margens, não há marcas de alteração, não há desenhos, não encontramos as reescrituras dos poemas, não há como acompanhar o ritmo da mão do escritor. As únicas exceções para esse padrão são as anotações “AD1”, já discutidas aqui, que são um modo de organizar o material escrito, ou, ainda, uma anotação que aparece em um poema escrito em 23 de maio de 1966 em que se lê *Para bacia poema Bólido conteúdo água*, na margem superior, fazendo referência para a inserção do escrito em uma obra plástica (não realizada, vale dizer).

Se uma das definições do inacabado é o imperfeito, se geralmente o arquivo do escritor é o lugar onde se vê seus rastros e percursos para chegar na obra final, suas marcas de alteração, se a interpretação do processo criativo do artista demanda a visão do seu movimento, de suas pegadas, aqui Oiticica deixa um projeto acabado. Considera-se o projeto como acabado justamente por, nos arquivos, não haver nenhuma das características da crítica genética a fim de compreender o processo de produção de uma obra literária. As 30 folhas que compõem o corpus de análise aproximam-se do que geralmente se considera a versão final de um texto original a ser entregue a um editor, um texto limpo. Os manuscritos são perfeitamente legíveis e os textos à máquina estão finalizados sem erros de digitação, em ambos se percebe o esforço de trabalho e organização daquele que sabe que será lido. Não parece improvável a escrita de 25 poemas, alguns com mais de uma página de extensão, sem que haja sequer um erro de grafia ou de digitação rasurados? Nesses arquivos de Oiticica, não há erro algum. O trabalho não está em movimento, ele já

foi finalizado. Desse modo, os arquivos formam a obra pronta. Novamente fabulando, pode-se inferir que talvez a função desse conjunto de arquivos seja justamente deixar sua publicação encaminhada, sem que haja dúvidas ou mudanças por parte do editor.

Além disso, e por fim, não é possível deixar de lado o fato de que a construção de um arquivo literário por parte de seu escritor, como foi o caso de Oiticica que ainda em vida organizou seus documentos, permite a também construção de uma imagem de si. Sobre esse aspecto, Reinaldo Marques diz:

Ora, na montagem de seu arquivo pessoal, os escritores mostram-se bastante conscientes das implicações que isso acarreta para sua imagem pública. Tanto que recorrem a variadas práticas de arquivamento de si. Além de arquivar papéis e documentos de trabalho em pastas, gavetas ou armário, montar álbuns de fotografias, também se valem de formas mais sofisticadas de arquivamento de si: a prática da correspondência, a escrita de autobiografias e de memórias. Para tanto, realizam diversas operações intelectuais e manuais: analisar, selecionar, fazer triagem, manipular, omitir, sublinhar, rasurar, riscar, recortar etc. Operações em que se sobressaem, a um só passo, uma intencionalidade particular, o gesto seletivo e classificatório. (2016, p. 59 – 60)

A obsessão de Oiticica em manter sua vida (ou um pedaço dela) arquivada era tanta que, como já dito, o artista guardava as cartas que escrevia: ao escrever ou datilografar as cartas que enviava à colegas o fazia com um papel carbono para que pudesse manter em guarda uma cópia do texto escrito. Existe, aqui, um sujeito absolutamente consciente da sua prática de arquivamento e consciente da construção de imagens a partir dos textos que deixava. Manter apenas os textos sem rasuras, em suas versões finais como que prontos para virem à público foi de fato uma opção do artista. E não parece crível a manutenção e a guarda desses textos como estão se Oiticica não desejasse apresentá-los ao mundo.

Considerações Finais

Como tentamos demonstrar brevemente, ainda que haja mais força argumentativa para a última hipótese, a do projeto poético acabado, ambas permanecem como possibilidades, estão e podem permanecer

em disputa, e não como resultantes de uma ruptura radical. Portanto, devem continuar sendo investigadas para que se dê um tratamento final aos textos de Oiticica. Nos parece, porém, que tratar os poemas como um projeto acabado, passível de uma publicação enquanto livro de poesia, abre novos caminhos para a compreensão de Hélio Oiticica tanto dentro quanto fora da academia.

Tirar os papéis da gaveta, abrir os arquivos e migrá-los para o espaço público de fácil acesso, a partir de um tratamento segundo princípios e métodos de saberes especializados, é fundamental e um direito constitucional de acesso às informações que fomenta nossa cultura:

Trata-se de direito vinculado à liberdade de opinião e expressão, fundamental ao exercício das liberdades públicas e ao pleno desenvolvimento dos sistemas políticos democráticos. A emergência do direito à informação, juntamente com a Declaração Universal de Direitos Humanos, após a Segunda Guerra Mundial, impactou o acesso aos arquivos, que passou a ser regulado por legislação específica, deixando de ser privilégio de historiadores. (MARQUES, 2014, p. 47 – 48)

É papel das instituições de guarda, neste caso em especial o Projeto Hélio Oiticica, e da pesquisa brasileira, a partir de não só seu conhecimento a respeito desse arquivo, mas também do privilégio científico que tem, tornar definitivamente público esses arquivos a fim de criar leitores e uma fortuna crítica em torno dessa poética. Privilégio científico esse que dialoga com a ideia de *privilégio hermenêutico*, termo mais uma vez de Reinaldo Marques (2014) para designar a posição daqueles que estão entorno do arquivo: os arquivistas, bibliotecários, museólogos, pesquisadores, professores e estudantes. Esses sujeitos são detentores de um privilégio interpretativo dada a relação que constituem com o arquivo, são intérpretes mais autorizados que outros: “Como arcontes do arquivo literário, suas leituras e interpretações dos diversos discursos que se encerram e se proliferam pelo arquivo ganham ares de maior legitimidade” (MARQUES, 2014, p. 25).

Tais leituras e interpretações devem vir à público para que o arquivo, esse, sem dúvidas, uma realidade inacabada; móvel; construída e desconstruída pelos sujeitos que o percebem e desvendam, seja notado. Os arcontes precisam abrir as gavetas e trazer para praça os projetos, inacabados ou não, de modo que esses adquiram, enfim, reconhecimento e seus devidos valores culturais e sociais, além de

novas possibilidades de leituras e novas imagens de escritores e artistas, como é o caso de Oiticica, uma vez que o arquivo literário é uma usina de produção de imagens.

Referências

- BACHMAN, P. A poesia como subtexto. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 39, n. 1, p. 171–190, 2019. DOI: 10.20396/remate.v39i1.8653999. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8653999>. Acesso em: 4 nov. 2021.
- BRAGA, P. P. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2007.
- BRAGA, P. P. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.
- CARNEIRO, A. O Ensaio em Cena. *ComCiência*. 2021. Disponível em: <https://www.comciencia.br/o-ensaio-em-cena/>. Acesso em: 4 nov. 2021.
- COELHO, F. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- GENETTE, G. *Paratextos Editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GRÉSILLON, A. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. *Estudos Avançados*, 1991. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zxdPKc5gmgfy5Qz3BcyvKyg/?lang=pt#>. Acesso em: 7 nov. 2021.
- MARQUES, R. Arquivos literários, entre o público e o privado. *Lo que los archivos cuentan*/3. ISSN: 1688-9827. p. 17-62, 2014.
- MARQUES, R. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

A presença de Alice em *O corpo interminável*, de Claudia Lage

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)¹

Luciana Paiva Coronel (FURG)²

Caindo, caindo, caindo, a queda não terminaria nunca?

As coisas algum dia voltariam ao normal outra vez?

A essa altura, só esperava que coisas extraordinárias acontecessem.

Introdução

Na literatura brasileira contemporânea, inúmeras narrativas abordam o tema da violência da ditadura civil-militar (1964/1975). Nesta série, composta por romances como *K, relato de uma busca* e os contos de *Você vai voltar para mim*, de Bernardo Kucinski; *A noite da espera* e *Pontos de Fuga*, de Milton Hatoum; *O irmão alemão*, de Chico Buarque; *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva; *A resistência*, de Julián Fuks; *Sob os pés, meu corpo inteiro*, de Márcia Tiburi, o tema do desaparecimento político vem sendo tratado por diversos autores, que empenham-se, cada um a seu modo, na árdua tarefa de narrar uma ausência inexplicável, um rombo violento de difícil simbolização. Entendemos, junto com Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 70), que “o trauma encontra na imaginação um meio para sua narração”.

O corpo interminável (2019), de Claudia Lage, aponta desde o título para um corpo ausente que precisa ser repetidamente ficcionalizado como trauma pelo filho que perdeu a mãe que jamais conheceu durante os anos de chumbo. Essa falta se prolonga em sua vida como um sofrimento em estado de suspensão que a escrita pretende enfrentar. Parte importante desse enfrentamento se dá como reflexão metaliterária – elaborada através dessa voz narrativa prevalente, entre tantas outras que compõem a trama, voz que avalia e problematiza incessantemente os próprios caminhos enunciativos. Ganham destaque nessa elaboração as imagens e a referência intertextual ao romance *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll,

1. Professora Associada do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG. Pesquisadora do CNPq.
2. Professora Associada do Programa de Pós-graduação em História da Literatura da FURG.

tema central deste estudo, como recursos literários essenciais na figuração desse estranho corpo que, embora ausente, perdura como fantasmagoria no tempo presente, não apenas para o filho, mas ainda para o conjunto da vida social brasileira.

Narrando a ausência

O corpo interminável apresenta um mosaico de histórias fragmentadas, pondo em cena um foco narrativo desdobrado em diferentes vozes que se embaralham em um quadro de disfuncionalidade temporal. Retornam com insistência acontecimentos de muitas décadas atrás, que afetaram dramaticamente a vida de personagens. No presente da narrativa, dá-se, então, a busca de vestígios desses fatos situados em tempo pregresso da vida dos personagens e da História, busca memorial arqueológica do que restou ocultado pelo imaginário hegemônico da memória nacional. Muitas vozes narram também a partir do passado, lançando pistas que podem elucidar esses dramas do presente, mas cujas pontas não se tocam imediatamente, cabendo ao leitor fazer a maior parte das conexões de sentido a partir de trechos desalinhavados que o romance oferece. No artigo intitulado “Escritas do corpo ausente”, Maria Zilda F. Cury interpreta a polifonia do romance como elemento de alargamento da esfera de sua representatividade social:

Essa pluralidade de vozes, responsáveis pelo deslocamento constante do foco narrativo, é responsável pela ampliação do âmbito do trauma do assassinato e desaparecimento do corpo da dissidente política, para o trauma coletivo causado pela ditadura no corpo social brasileiro. (CURY, 2020, p. 183).

Tal soldagem entre a esfera privada e pública é marca desse universo ficcional no qual o crítico literário italiano Roberto Vecchi identifica como traço essencial a busca por alguma forma de restituição simbólica, gesto inexaurível, logrado só e parcialmente por meio da tessitura de “uma trama precária mas que debilmente proporciona representação de fatos que de outro modo ficariam indizíveis” (VECCHI, 2014, p. 138). Para dizer de violências ainda pouco conhecidas, exercidas sob a proteção da censura e do arbítrio sobre os dissidentes da ordem ditatorial, é que se desdobram os fios narrativos de O

corpo interminável, cuja cena inicial aponta já para a presença de Alice entranhada em sua peculiar estrutura. Nesse primeiro fragmento do romance, uma voz feminina indaga-se sobre a própria sanidade, a qual sente ameaçada devido ao isolamento que se pode entender como identificado com o do espaço prisional. Em meio à suspeita da própria loucura, ela conta:

Sonhei de novo com a toca do coelho. Estava lendo ou tinha acabado de ler o livro, não importa. No sonho, o livro nunca terminava, a última página me levava de volta à primeira e da primeira caía como num abismo na última. Eu caía, caía, como se o livro fosse a própria toca. Nas primeiras páginas, sempre me deparava com Alice perseguindo o coelho, mas dessa vez foi diferente [...] eu também estava dentro do sonho [...] só que numa realidade do sonho, na qual Alice não perseguia o coelho, mas me perseguia. (LAGE, 2019, p. 13).

O romance de Carroll mostra-se aliado importante no esforço de narrar a irrealidade do real de uma circunstância espaço-temporal na qual a perda da lucidez é um risco constante. Abandonada em uma cela, ela própria semelhante a uma toca, a mulher sonha que cai dentro do livro, passando a desempenhar nesse espaço imaginário o papel de personagem. Ali a protagonista da história infantil assume feição de monstro, e a toca do coelho torna-se um buraco onde cabe uma pessoa grande, fazendo a recém-chegada sentir-se em perigo. “Lembrei que a queda de Alice era longa e lenta, uma queda interminável, seria assim comigo?” (LAGE, 2019, p. 15), indaga-se a protagonista, percebendo em seguida que o buraco em questão se convertera em uma cova, figurando a ameaça de morte que rondava os adversários políticos em situação de prisão na época da ditadura civil-militar.

O livro *Aventuras de Alice no país das maravilhas* - narrativa que fornece inúmeras sugestões propícias à enunciação da mulher, que vive no estranhamento de si naqueles dias que não parecem ser seus dias, daquela vida que reluta poder chamar de sua vida - é, ainda, um dos raros objetos da mãe desaparecida a que teve acesso o filho Daniel. Ele narra a busca incansável por vestígios da mãe no próprio livro que, embora já aos pedaços, guarda as marcas de leitura da mãe. A busca se dá também em arquivos públicos, jornais, livros de História e durante a sua infância dentro da própria casa, na qual o avô

mantinha silêncio absoluto acerca da memória da filha. O livro, furtado do armário que continha o espólio interdito da mãe, revelar-se-ia percurso capaz de colocar a criança em íntima convivência com sua genitora, que o lera e o marcara. A voz daquela que supomos ser sua mãe compõe o segmento “ausências”, já a narração do filho encontra-se em uma parte da prosa ficcional de Claudia Lage intitulada “presenças”. O diálogo intertextual com a narrativa de Lewis Carroll comparece em ambos os trechos, atravessando o tempo e o espaço:

Tenho certeza de que estas não são as palavras certas, disse a pobre Alice, a frase sublinhada várias vezes, a tinta azul reforçando o que estava escrito. Alice cai num buraco sem fim, estava escrito na margem da página. [...] Era a letra da sua mãe? No início do livro o nome, a data, a assinatura afirmando, este livro é meu. *Lá se foi Alice*, estava repetido na margem o texto original. Por que ela repetia a frase já escrita? O que a repetição traz que já não existe na primeira vez? (LAGE, 2019, p. 51).

No sonho faço anotações num livro, será o próprio *Alice*? Escrevo, sublinho uma frase, *estas não são as palavras certas*, sim, lembro muito bem, há essa frase em *Alice*, quando ela tenta recitar um poema e sua voz sai rouca, estranha, e Alice não a reconhece como a voz que sai de sua boca, como também não reconhece as palavras que são ditas, assim como eu, que falo, falo e sempre há esse estranhamento, como se fosse outra parte de mim que falasse [...] O verbo certo, Alice disse no sonho, ou fui eu que disse, eu, porque neste sonho estou no lugar dela [...]. (LAGE, 2019, p. 98).

O livro de capa rasgada, páginas soltas e outras perdidas, no presente da enunciação de Daniel, “mal se pode pegar, com risco de esfarelar entre os dedos, ou desmontar como as peças de um motor” (LAGE, 2019, p. 71), tão manuseado fora no transcorrer dos anos. O menino o folheara incansavelmente, avançando “atrás da história de Alice, atrás de quem a leu, uma perseguição de instantes perdidos, uma perseguição fracassada” (LAGE, 2019, p. 51-2). A história infantil fora lida por inteiro “apesar das lacunas, o medo intercalando cada palavra, as pausas na leitura dominadas pelo assombro” (LAGE, 2019, p. 54). A voz feminina, por sua vez, revela, em sua circunstância narrativa, sentir receio de que a leitura a estivesse transtornando: “passei o dia procurando o livro pelo apartamento, para jogá-lo fora, queimá-lo, como um exorcismo.” (LAGE, 2019, p. 98). As frases que anotara nas margens da trama haviam sido entendidas pelo filho como pedidos

de socorro “diante da realidade brutal e absurda” (LAGE, 2019, p. 54) em que a mãe, tal como a protagonista da história, vivia:

Se para Alice tudo soa como uma fantasia, um deslumbramento doído (das maravilhas), para essa leitora o pavor e a perplexidade tomavam as formas mais cotidianas, o absurdo se travestia do ordinário, o delírio do real. E o pequeno leitor, o menino, tinha diante dos olhos essas narrativas, a da personagem, a da leitora, assaltado simultaneamente por ambas e incapaz de lidar com nenhuma. Narrativas que nunca se separariam. (LAGE, 2019, p. 54).

Absurdos de naturezas diversas eram abarcados por uma e mesma história, a história de Alice, na qual eram reconhecidos vestígios da figura materna nos traços acrescidos ao texto original e também no que fora dele subtraído: “mais tarde decorou as páginas que faltavam com o pressentimento de que nessa falta podia haver alguma revelação” (LAGE, 2019, p. 54). O homem tem no presente várias edições de *Alice* na estante, as diferentes traduções lhe haviam oferecido “renovadas esperanças de captar alguma mensagem, decifrar algum enigma” (LAGE, 2019, p. 71). As anotações às margens, o filho supõe, foram feitas nessa época, quando não havia outro lugar para escrever e a atividade mostrava-se arriscada. Trata-se de um contexto imaginado, porque ao filho não restara mais da mãe desaparecida do que um rastro feito à caneta no papel disponível. O conceito de rastro, nos lembra Jeanne Marie Gagnebin, conduz à problemática da memória:

Notemos primeiro que o rastro, na tradição filosófica e psicológica, foi sempre uma dessas noções preciosas e complexas – para não dizer, em boa (?) lógica cartesiana, obscuras – que procuram manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença. (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Só havia rastros daquela que não estava, que nunca estivera fisicamente próxima desde o nascimento. E não se tratava apenas das marcas de leitura feitas nas páginas do volume do qual o menino resolutamente se apropriara. Havia ainda restos mínimos de papel e de adesivos na porta raspada do armário que fora da mãe e marcas de fotos arrancadas no álbum de família. Ficava a presença da ausente estilhaçada em mil cacos e sua ausência confirmada nas “lacunas insistentes” (LAGE, 2019, p. 41) que só seriam enfrentadas no processo da escrita através do recurso à imaginação, que facultaria ao filho a

memória do corpo da mãe, onde ele próprio tivera sua origem. Não por acaso, a terceira parte da obra intitula-se “corpos”. A violência a que era submetida a mãe é narrada a partir de si: “O corpo da minha mãe também é o meu, escrevo, é com esse corpo que inicio a vida, é nesse corpo que conheço a brutalidade. [...] apesar da quase morte, em seu ventre o meu corpo ganhava forma, contorno, olhos, boca, dedos, coração, sexo, começava a existir” (LAGE, 2019, p. 153).

Resistindo ao horror a que era submetida, a mulher gerava uma vida entranhada à sua: “Eles queriam que acreditasse na morte, no fim, na traição, no desterro, na inutilidade na culpa. Ela abraçava a barriga, repetia o contrário até se tornar possível” (LAGE, 2019, p. 93). O ser que formava dentro de si estava sujeito a todos os choques e pancadas a que era submetida a militante política em situação de prisão. Sendo também do filho, a memória deste corpo rendido à violência por dissidência política não se perderia. Ele enfrentaria a árdua tarefa de escavar camadas soterradas do vivido, escondidas como escudo de proteção, para que fosse possível lançar luz sobre um drama que, não deixando de ser seu, é também de muitos outros, compondo a história esquecida da Nação:

e não é que a agonia desse filho que perdeu a mãe, que só a encontrou no momento da despedida não importe, não só importa, como se junta a outros filhos e filhas, uma grande massa de crianças e adultos arrancados da própria vida. Se fosse escrever novamente sobre isso, o que não farei, eu contaria [...] (LAGE, 2019, p. 43).

É árduo o percurso enunciativo do filho, que vive o desamparo da orfandade privado de um corpo de que pudesse se despedir. Maria Zilda F. Cury analisa o modo como o romance restitui uma perda assim tremenda por meio de recursos inerentes à ficção: “A ausência do corpo torna-se estranhamente presente, pois, como dever de memória, no corpo da escrita, como uma forma de exposição do trauma causado pela ditadura ao torturar, matar tantos dissidentes e fazer desaparecer seus corpos” (CURY, 2020, p. 153). O corpo desaparecido da mãe é incorporado na escritura do filho, que o tece por meio de palavras, imitando o modo como aquela o tecera no próprio ventre, à revelia da barbárie em curso. Enquanto apanha, a mulher “enlaça a barriga, tateia a circunferência à minha procura” (LAGE, 2019, p. 153), conta o filho, ele próprio incansavelmente à procura da mãe no processo de construção de seu texto.

No esforço de tornar a ausência do corpo presente no corpo da escrita, o filho ressalta sua presença como voz externa no processo de composição da cena em que já comparecia na condição de feto em formação: “O corpo da minha mãe também é o meu, escrevo [...]” (LAGE, 2019, p. 153). O narrador presentifica-se como voz externa para poder atravessar a zona turva em que o dano sofrido o colocara, olhando-se de fora: “Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este desejo primário de desejo de renascer” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67). Às vésperas de se tornar pai, o homem precisa “sair da posição do sobrevivente para voltar à vida” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67). A forma duplicada como comparece no texto costuma ocorrer na ampla gama das escritas de si, nas quais a teoria do espaço biográfico identifica a figura do narrador e seu desdobramento enquanto personagens no espaço diegético, ou o eu-atual e o eu-do passado, conforme explica Raquel Rolando de Souza (2002).

A temática da gravidez não deixa de estar ligada à trama das aventuras de *Alice*, na qual impressionara à leitora a mudança incessante na dimensão corporal da personagem durante sua aventura no país das maravilhas: “Alice não reconhece mais o próprio tamanho, estava escrito à margem da página. A mãe fazia sempre anotações quando Alice estica, encolhe, como se se importasse muito com isso de esticar e encolher” (LAGE, 2019, p. 52). Alteração similar do corpo, ou a dúvida acerca de sua ocorrência, encontra-se narrada em outro segmento do romance: “Esse vestido algum dia foi meu, se encaixou em mim? Ou foi o meu corpo que mudou? É possível crescer a ponto de quase explodir e depois diminuir a ponto de quase desaparecer, como Alice no livro? É suportável se transformar tanto assim?” (LAGE, 2019, p. 100).

As mudanças físicas da protagonista que atraíam tanto, o interesse da mulher, podem ser relacionadas ao aspecto da perda da identidade advinda dos traumas que a mesma sofreria durante o período do encarceramento. Destes resultaria o medo de enlouquecer, conforme se depreende de outro dos trechos por ela narrados:

Depois de um tempo você não sabe mais se você é você ou se é outra pessoa, você não sabe mais depois de um tempo quando você deixou de ser você, quando se tornou outra pessoa, nem sabe se você nunca foi o que chamava de você, você não sabe, mas talvez sem saber você sempre tenha sido outra pessoa. No livro *Alice encolhe*,

estica, aumenta, diminui e era assim que eu me sentia, tão grande, tão pequena, imensa como a terra, pequena como uma formiga, capaz de tudo, incapaz, e eu nem havia comido nada, como Alice do livro, mas sentia os efeitos [...] era como nunca acordar, permanecer num estado sonâmbulo de uma realidade, um lugar que eu não poderia mais dizer a qual esfera pertencia. (LAGE, 2019, p. 101-2).

Um corpo sem medidas estáveis é um corpo que não pode servir de base a um eu individualmente identificado, é um corpo mutante. A pessoa que o detém não suporta uma configuração firme de si, está em deriva existencial. A sequência imediata da narração após a citação acima aponta para esse tipo de crise identitária, que tem por fundamento um corpo de mulher cuja materialidade não cabe em nenhuma medida, pois trata-se de um corpo sem memória, um corpo violado cuja história precisou ser esquecida: “como a moça que engravidou na prisão, teve filho no exílio, essa moça não sou eu, me falam. Há marcas em meu corpo? Olho para elas como palavras escritas em outra língua, não há como sair da superfície, arrancar as camadas, alcançar o cerne do que representam” (LAGE, 2019, p. 52). Longe de ser uma situação localizada na trama de *O corpo interminável*, essa memória da violência exercida nos anos de chumbo sobre o corpo feminino é traço recorrente em seu interior, comparecendo em inúmeros excertos.

Pode-se entender tratar-se, de acordo com os críticos Roberto Vecchi e Alessia Di Eugenio (2020, p. 1), de uma memória feminina que cria o que o estudioso define como uma “dupla cicatriz”: “a das experiências traumáticas da ditadura brasileira e a da difícil vocalização feminina dessa memória contra o esquecimento”. No romance de Claudia Lage, além da cena de tortura da mulher, narrada de dentro pelo filho que habitava seu ventre, inúmeras enunciações femininas trazem à tona, no contexto dos aparelhos em que militantes das organizações de esquerda buscavam resistir à ditadura. Nos fragmentos identificados com o cronotopo prisional, em meio ao desajuste psicológico característico do meio, há cenas de estupro, parto na prisão e entrega de recém-nascidos.

Muito mais do que ficcionalizar a memória das mulheres durante ditadura, revelando a forte misoginia presente no Terror de Estado então implementado, Lage logra figurá-la através de recursos simbólicos muito potentes, dentre os quais importa aqui o diálogo intertextual com a obra de Lewis Carroll, que traz o questionamento da

protagonista em relação a si mesma diante do que lhe sucedia no estranho país a que chegara:

A lagarta e Alice olharam-se por algum tempo em silêncio. Finalmente, a Lagarta [...] perguntou, em voz lânguida e sonolenta:

– Quem é você?

Não era um começo de conversa muito animador. Um pouco tímida, Alice respondeu:

– Eu... eu... nem eu mesmo sei, senhora, nesse momento... eu... enfim, sei quem eu era, quando me levantei hoje de manhã, mas acho que já me transformei várias vezes desde então.

– Acho que eu mesma não posso explicar – disse Alice – porque eu não sou eu, está vendo? (CARROLL, 2016, p. 48-49).

A ameaça da perda da consciência ronda inúmeras enunciações de mulheres em situação de isolamento forçado, seja na prisão, seja nos aparelhos, no interior da narrativa brasileira contemporânea em análise. Não é possível saber se se trata da mesma ou de outra personagem. Um tal abalo identitário deriva invariavelmente de alguma espécie de aniquilamento da noção do próprio corpo, que se mostra desfigurado a ponto de desconhecerem-se essas mulheres em sua própria materialidade corpórea. Essa indistinção entre o si e a outra comparece nestas páginas, aludindo, quem sabe, a um corpo interminável porque expandido para além da fronteira física de cada individualidade em evidência:

E aquela outra moça, dividíamos a cela, ela chegou sem lembrar o próprio nome, será que posso afirmar, essa moça não sou eu, dizer que só estávamos na mesma cela juntas, que líamos juntas, dormíamos juntas, penteávamos os cabelos uma da outra, desembaraçávamos os fios, desfazíamos os nós, fazíamos artesanato, escrevíamos cartas, ouvíamos nossos horrores, nossos desmaios, recebíamos o corpo uma da outra nos braços, cuidávamos das feridas, nos beijávamos, acarinhávamos, de repente éramos amigas, mães, vós, éramos uma linhagem que não se pode romper. (LAGE, 2019, p. 99).

Não saber se é ou não outra mulher, não reconhecer onde termina o corpo de uma e onde começa o da outra já é uma situação que a imagem do “corpo interminável”, presente desde o título, representa. A impossibilidade do luto, devido à ausência do corpo, poderia

ser uma outra dessas circunstâncias aludidas pelo título. O corpo ausente seria interminável porque não há como encerrá-lo em um passado concluído, ele paira assombrosamente no céu do presente. No caso em análise, na impossibilidade de individuação de seu eu, a mulher cria, partindo da possibilidade de existência de uma alteridade próxima, uma genealogia imaginária capaz de resgatar do dano por amor. A temática da loucura como estado inelutável do ser no espaço em que se encontra também comparece em *Aventuras de Alice no país das maravilhas*:

– Que espécie de gente vive por aqui?

– Naquela direção – disse o Gato, apontando com a pata direita-mora um Chapeleiro. E naquela – acrescentou, levantando a outra pata – mora a Lebre de Março. Visite um ou outro, tanto faz: ambos são loucos.

– Mas eu não quero me encontrar com gente louca – observou Alice.

Você não pode evitar isso – replicou o Gato. – Todos aqui somos loucos. Eu sou louco. Você é louca.

– Como sabe que eu sou louca? – indagou Alice.

– Deve ser – disse o Gato – ou não teria vindo por aqui. (CARROLL, 2016, p. 69-70).

Na narrativa brasileira, a loucura, de outro modo, decorreria da ausência de interação social, sendo esse traço atribuído pelos carcereiros àquela que narra. Esta, por sua vez, atribui tal traço aos mesmos, agentes capazes do exercício das piores atrocidades sobre os corpos daqueles que se encontravam presos, especialmente no corpo das mulheres: “Eles falaram que eu ia enlouquecer. Antes de ir embora, falaram, você vai enlouquecer aqui sozinha. Na mesma hora me abracei, de onde tiraram que não posso com meus próprios pensamentos? Ou a loucura dos outros seria por contraste a minha sanidade?” (LAGE, 2019, p. 16). Essa dúvida não se sustenta em outros momentos, nos quais a mulher reconhece o desbotamento da capacidade de entendimento em decorrência dos traumas sofridos: “Quando chegamos aqui sem língua, sem roupa, sem dinheiro, sem forças, eu ainda podia afirmar alguma coisa. Mas todo saber foi se esvaindo” (LAGE, 2019, p. 18).

Permitindo a narração dos dramas da mulher em dramática perquirição da própria sanidade, as imagens presentes em *Alice no país*

das maravilhas são por ela ressignificadas. Relatando um sonho em que estranhamente não se deslocara para o universo do país das maravilhas, como era usual ocorrer, mas, ao contrário, recebera a visita de Alice em seu próprio inferno, a mulher percebe a dimensão interminável do próprio pesadelo: “Ao menos não há mais cova, digo a mim mesma, tento me consolar, mas a cova é uma memória, sai de lá e ainda estou, e esse movimento de sair do lugar e permanecer na memória é continuar, é nunca ir embora” (LAGE, 2019, p. 99). A sua cova, ao contrário da de Alice, não teria fim. Sendo memória, é outro desdobramento da imagem de um corpo interminável, um buraco que se carrega por dentro, um sofrimento sem possibilidade de superação.

Ao fornecer ao filho um rastro material da presença da mãe desaparecida, incorporada à página nos traços feitos à caneta, a narrativa infantil torna-se para ele espaço de convívio imaginário com as angústias que se abatiam sobre a mãe no contexto em que passara a temer pela própria vida. Trata-se de um contexto no qual, como naquele de Alice, “muito pouca coisa era realmente impossível” (LAGE, 2019, p. 191). A condição do desaparecimento, gerando um não-corpo, acaba por criar no filho a necessidade de substitutivos capazes de tornar a memória da mãe algo que se pudesse ver e tocar:

Eu procurei *Alice* por toda a casa. Temo pela sobrevivência do livro, a sua capa, o miolo, todas as partes estão prestes a esfarelar. Outro dia, fotografei várias páginas pensando nisso [...] porque a ideia de não ver mais a letra da minha mãe era apavorante [...] Continuei porque precisava das frases sublinhadas, *será que nunca vou ficar mais velha do que agora*, Alice perguntou, Lewis Carroll escreveu, minha mãe copiou, o medo da morte, tão fácil de entender, o medo da morte, procuro Alice com este medo [...]. (LAGE, 2019, p. 190).

Considerações finais

Para Jaime Ginzburg, da experiência do trauma não se pode retirar a estranheza, sob pena de banalização do horror (cf. GINZBURG, 2017, p. 442). Em *O Corpo interminável*, desde o título, a estranheza é recurso estético explorado com mão firme, tornando-se instrumento capaz de figurar um desaparecimento inexplicado, metonímia do horror de uma época, que se converte, por tal razão, em fantasmagoria

que assombra o céu do presente. Na composição da narrativa, o diálogo intertextual com *As aventuras de Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, constitui recurso literário que habilita o romance a representar o delírio do real de um período no qual a barbárie se institucionalizara como prática de Estado. O trauma que a escrita de Daniel, a voz enunciadora predominante, procura salvar do esquecimento pode ser traduzido singelamente como a história da menina que cai num buraco sem fim e que diminui e aumenta de tamanho, perdendo assim a noção de sua dimensão e tornando-se um corpo interminável.

Referências

- CARROLL, L. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- CURY, M. Z. F. Escritas do corpo ausente. In: WALTY, I. L. C.; MOREIRA, T. T. (Orgs.) *Violência e escrita literária*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2020, p. 170-188.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GINZBURG, J. Escritas da tortura. *Crítica em tempos de violência*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017, p. 441-459.
- LAGE, C. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2019.
- SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*: Rio de Janeiro: v. 20, n, 1, p. 65-82, 2008.
- SOUZA, R. R. *Boitempo, a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande, Ed. FURG, 2002.
- VECCHI, R. O passado subtraído da desapareção forçada: Araguaia como palimpsesto. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 43, p. 133-149, jan./jun. 2014.
- VECCHI, R.; DI EUGENIO, A. A dupla cicatriz: a ditadura brasileira e a vocalização feminina da memória traumática de Ana Maria Machado. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 60, p.1-10, 2020.

Isabela Mendonça de Carvalho Monteiro (CEFET-MG)¹

A vida é transportar aquilo que desaparece

(GONÇALO TAVARES)

A memória, segundo o *Dicionário Houaiss*, consiste na “faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos”; “aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas; lembrança, reminiscência” (HOUAISS, 2009). A recuperação desse já vivido se daria, conforme tais definições, de modo fortuito – como “aquilo que ocorre ao espírito” – ou como possibilidade, faculdade. Essas concepções de memória comparecem também na antiga tradição de escrita memorialista, cujo processo cumpriria uma espécie de retorno ao passado, a fim de capturar o ocorrido, trazendo-o para o presente da narrativa. Supunha-se que o vivido, ao ser recuperado em escrita, seria a recomposição sem rasuras ou desfiguração do vivido.

No entanto, como nos lembra Lucia Castello Branco, em *A traição de Penélope*, a respeito das correlações entre escrita e memória: para que se construa essa “ilusão do resgate do real” (BRANCO, 1994, p.24), há que se desconsiderar que a memória é mediada pela linguagem e, somente através dela se resgatam as imagens do passado. Ocorrem, portanto, dois gestos simultâneos: uma retroação ao que *já não é* e um movimento em direção ao que *ainda não é*, presentificado no momento de realização da representação verbal.

Compreender a memória sem considerar esses dois gestos, esses dois movimentos, é recair, ingenuamente, na ilusão de uma captura do real, de uma conservação fossilizada do passado e de uma falsa inteireza do sujeito que efetua a rememoração. É desconhecer que o tempo, apesar da linearidade que lhe é atribuída, constrói-se de descontinuidades, saltos e rupturas, que é em meio

1. Graduada em Letras pela UFMG e mestranda em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, na linha de Edição, Linguagem e Tecnologia. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

aos interstícios desses deslocamentos, em meio às brechas que se abrem nas malhas desse tecido, que se dá o processo de memória. (BRANCO, 1994, p.25)

Debruçar-se sobre o passado significa estar diante de seus vestígios e não diante de uma completude inteiramente armazenada e a todo tempo recuperável, tal como supostamente teria sido. Admitir a não inteireza do passado, suas lacunas, seus saltos e suas rupturas, é considerar outra perspectiva do processo da memória: a que se relaciona também com o futuro, com aquilo que *ainda não é*.

Na linguagem, o sujeito tenta estabelecer relação entre esses rastros, construir uma continuidade. No entanto, quando se tenta reviver o vivido, a linguagem já não é mais apenas a experiência, nem somente o que dela restou como traço na memória, mas sim um amálgama de vestígios e uma recriação da experiência. Freud, citado por Derrida, no texto *Freud e a cena da escritura*, assim esclarece parte do funcionamento desse sistema:

Das nossas percepções permanece no nosso aparelho psíquico um traço (*Spur*) que podemos chamar ‘traço mnésico’ (*Erinnerungsspur*). A função que se relaciona com este traço mnésico é por nós denominada ‘memória’. Se levarmos a sério o projeto de ligar os acontecimentos psíquicos a sistema, o traço mnésico só pode consistir em modificações permanentes dos elementos do sistema. (FREUD, 1925 apud DERRIDA, 2009, p.317)

O amálgama composto por traços mnésicos e a reinvenção dos traços da experiência vivida comporta em si a suspensão temporal em que o traço flutua – o vestígio de uma temporalidade passada – e o presente em que se constroem hipóteses do que teria sido de fato a experiência. Essa espécie de atualização realizada pela memória – as “modificações permanentes” de que fala Freud – articula esses dois tempos diferentes sem os fazer coincidir, mas sobreimprimindo-os.

“Os traços não produzem portanto o espaço da sua inscrição senão dando-se o período de sua desapareição. Desde a origem, no ‘presente’ da sua primeira impressão, são constituídos pela dupla força de repetição e de desapareição, de legibilidade e de ilegibilidade”, diz-nos Derrida (2009, p. 331). No movimento de idas e vindas dessa espécie de sobreimpressão das temporalidades, os traços emergem, mas desaparecem em sua legibilidade e são, então, rasurados, tornando-se

algo diferente. O poeta português Herberto Helder, em um livro intitulado *Photomaton e Vox*, ao refletir sobre a natureza da experiência, da memória e das escritas da memória, permite alguns passos a mais na elaboração de Derrida:

A experiência é uma invenção. Sou um registo vivamente problemático. A memória é improvável. A biografia é uma hipótese cuja contradição não esgota. E quando uma criatura não atinge as garantias da sua criação, não encontra provas da sua existência. Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva. A realidade é apenas o que se propõe como tal. Mas devemos munir sempre de uma ironia que coloque dubitativamente a nossa mesma proposta. A vida assenta na tensão que as desavindas propostas de verdade estabelecem entre si. (HELDER, 2013, p.67).

A cada vez que se busca rememorar uma experiência – já não mais a experiência em si, mas uma percepção dela –, constrói-se uma instância terceira: nas palavras de Herberto Helder, a “invenção viva”. Por isso, de um mesmo acontecimento, a mesma pessoa “poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma invenção viva”. Ainda com Herberto Helder, poder-se-ia dizer que os textos oriundos desses relatos diversos – para além de falsos e verdadeiros – seriam, ao mesmo tempo, abertos e fechados. Fechados, por se tratarem de maneiras variadas de considerar o mesmo acontecimento; abertos, por evidenciarem as múltiplas possibilidades de uma mesma consideração. Tais características não se excluem e, recuperando as palavras de Derrida, a respeito dos traços mnésicos, constituem-se “pela dupla força de repetição e de desaparecimento, de legibilidade e de ilegibilidade”.

Assim, a conservação da memória, quando pensada do ponto de vista da escrita, pode ser entendida como uma operação de arquivamento para além da informação, pois aquilo que se arquiva é sempre modificado pela memória e, sendo organizado pela linguagem, é por ela não exatamente reproduzido, mas produzido. Um “registro vivamente problemático”, produtor da realidade e da própria memória como conjunto de hipóteses que, ainda que se contradigam, guardam algo do que foi uma experiência.

A tensão constante da memória entre presença e ausência – “presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas

também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente”, explica Gagnebin (2009, p.44) – concerne não apenas à escrita memorialista de cunho fictício ou biográfico, estende-se também ao discurso histórico. Ao passado, referem-se tanto a história quanto a memória e não há entendimento fácil entre ambas.

Nesse sentido, a própria história, como campo de disputa discursiva de interpretações de arquivos, tende a seguir a lógica do discurso memorialístico: construir uma suposta continuidade a partir daquilo que é descontínuo, dos traços. Entretanto, há que se ressaltar que o relato da história é sempre um pensamento e uma elaboração fundados em pesquisas de documentos. Mas, sabemos, não basta o acesso a documentos para se reconstruir o que de fato teriam sido os acontecimentos. Há algo inabordável no passado que permanece marcado como lacuna, buraco, incompletude, e que conduz a atividade historiadora para a produção daquilo que estava sem registro.

Assim, o historiador, ao interpretar o que de um tempo resta, precisa recolher e reunir indícios a fim de estabelecer ligações, fazer passagens e, dessa maneira, reconstruir a experiência como hipótese do que teria sido o passado. O procedimento de montagem seria, nesse caso, uma construção fundada em documentos, mas sempre em algum nível parcial, já que há, no mínimo, a mão do historiador a agenciar fatos em uma narrativa. Afinal, no instante vivo em que a história acontece (também quando é escrita), há uma série de discursos latentes em disputa, cujos sentidos potenciais esperam ser nomeados ou silenciados pelos historiadores. A todo esse sistema discursivo que estabelece uma “condição de realidade para enunciados” (FOUCAULT, 2020, p.155) – transformando-os em “acontecimentos de um lado, coisas de outro” (FOUCAULT, 2020, p.157) e construindo uma realidade histórica –, Foucault propõe nomear “arquivo”:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas. (FOUCAULT, 2020, p.158)

O arquivo, para Foucault, não é, portanto, apenas registro, acumulação e guarda de textos, documentos e memórias, mas também uma prática que faz surgir enunciados múltiplos e permite que eles coexistam, subsistam, modifiquem-se regularmente e desapareçam. Esse complexo sistema de discursividade estabelece conexões entre alguns discursos e exclui os demais. Desse modo, o arquivo seleciona o que estará conectado à história e o que dela será esfumado ou mesmo excluído.

Por outro lado, o “arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade” (FOUCAULT, 2020, p.159), pois, como sujeitos, é no interior de suas regras que falamos, isto é, através da linguagem, de uma organização simbólica. Contudo, ao mesmo tempo em que se organiza simbolicamente, o arquivo também se dispersa e escapa a toda representação que se queira totalizante, uma vez que não é inteiramente descritível nem de todo contornável em sua atualidade. Assim, ele estabelece também a diferença entre os discursos, as histórias e os tempos.

Se, para Foucault, o arquivo se constitui pela diferença e pela dispersão, em Derrida o princípio do arquivo é o da consignação. Partindo dos dois sentidos possíveis (começo e comando) abrigados na raiz da palavra *arkheion* – da qual derivou *archivum*, que, por sua vez originou *arquivo* –, ele expõe como o arquivo reúne em si tanto a lei que se inscreve quanto o direito que a autoriza. Aquele que consigna o arquivo (o arconte) é quem dispõe das informações e as organiza e, portanto, quem detém o poder instituidor e conservador do arquivo.

A tal poder, Derrida relaciona, ainda, o trabalho permanente da pulsão de morte, presente na teoria freudiana, de arquivar – na acepção de tirar da vida, desvitalizar – e destruir o arquivo – apagar a memória, a lembrança. Indissociado desse *mal de arquivo*, estaria o lugar que se opõe à falta da memória: o próprio arquivo. Por isso, Derrida afirma que: “*não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição, sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior*” (DERRIDA, 2001, p.22, grifo do autor).

À semelhança da teoria foucaultiana, para Derrida, o registro – também, o desaparecimento – do arquivo decorre de uma seleção por parte daquele que detém o poder. No entanto, o poder de seleção seria estruturalmente indissociável da pulsão de morte como exterioridade. Por esse motivo:

a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação. (DERRIDA, 2001, p.29, grifo do autor)

Nesse aspecto, o arquivo derridiano se afasta da ideia de arquivo de Foucault ao propor que, em vez de ser o conteúdo a parte determinante do processo de arquivamento, é a estrutura técnica do arquivo (a exterioridade, o “arquivo *arquivante*”) que decidirá aquilo que será ou não arquivado. Nesse sentido, chama atenção a relevância do aspecto técnico. É essa estrutura que determinará o “conteúdo *arquivável*” em sua relação com o futuro, não apenas no que concerne às possibilidades de (re)produção, impressão, conservação e destruição, mas também no que diz respeito às experiências e mudanças políticas, tal como uma “aposta”:

O arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquia da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante. (DERRIDA, 2001, p.31, grifo do autor)

A correlação entre o sentido arquivável e a estrutura arquivante que tem a pulsão de morte como aquilo que faz com que o arquivo seja sempre “bambo” pode ser pensada também junto com os arquivos do *Diário da Peste*, de Gonçalo Tavares.

Dias de peste

O *Diário da Peste* é uma publicação online de noventa textos diários, no site do jornal português *Expresso*, iniciada em 24 de março de 2020, isto é, logo no início da pandemia. Momento em que um vírus letal e pouco conhecido se espalhava pelo mundo e causava tantas mortes, vários países restringiram o funcionamento das cidades ao mínimo necessário e impuseram o isolamento social como medida para minimizar a propagação da doença.

Diante da necessidade de distanciamento social, Gonçalo M. Tavares – escritor contemporâneo de língua portuguesa – passou a registrar o momento em textos escritos dia a dia. “Energia primeiro

fechada em casa. Mas se a energia não sai em texto, essa energia torna fraco e demente quem a tem. / Necessidade absoluta, diário” (TAVARES, 21/6/2020) ². Para além da “necessidade absoluta”, o autor também afirma haver “uma evidente violência física fazer este diário. / [...] / E uma tensão de documentar, de assinalar em tempo real o que sucede e se sente” (TAVARES, 9/6/2020).

Uma das definições do *Dicionário Houaiss* para “documentar” é “provar (alguma coisa) através de documentos”. Para “assinalar”, além da acepção de “fazer registro de”, o mesmo Houaiss apresenta “diferenciar por traços especiais” e “tornar-se visível, perceptível” (HOUAISS, 2009). A partir dessas significações, retomemos as noções de traço mnésico e de exterioridade, explicitadas anteriormente. O traço, como vestígio da experiência, será condição para se poder propor nomeações sobre o que foi a experiência. Entretanto, ao tentar nomeá-la, a linguagem produz o traço como exterioridade – “arquivo *arquivante*” – à própria linguagem. Assim, as tentativas de nomeação do traço acabarão por rasurá-lo e, em seu lugar, produzirão uma sucessão de dizeres assinalados pelo que foi o traço da experiência, sem coincidir nem com a experiência nem com o traço em si. Desse modo, pode-se supor que a tensão entre as tarefas de registrar por meio de documentos e de permitir o reconhecimento daquilo que se experimenta em relação ao que acontece, é indício de certo embate com o *mal de arquivo*.

Constituir, “em tempo real”, um grande arquivo – o *Diário da Peste* – que contenha tanto a experiência do acontecimento quanto os muitos fatos ocorridos é, por certo, esforço enorme. Esforço que demanda elaboração simbólica, trabalho com a linguagem, não com a linguagem comprometida com a informação jornalística, mas com aquela que recrie a “invenção viva” – tomando de empréstimo a expressão de Herberto Helder. De tal empreendimento, nem sempre a linguagem cotidiana dá conta. A literatura, então, seria uma saída para essa inadequação da linguagem ao real, tal como nos ensina Roland Barthes:

2. Todos os noventa textos do *Diário da Peste* estão datados e foram publicados, no site do jornal português *Expresso*, no dia seguinte ao indicado no texto. Para facilitar uma possível busca ao conteúdo original, optou-se aqui por indicá-los pela data de sua publicação no site. Os links que dão acesso aos textos citados encontram-se nas referências.

Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura. (BARTHES, 2007, p.21-22).

A “faina incessante” no *Diário da Peste*: manter viva a experiência do acontecimento sem adaptar – ou mesmo subtrair – as singularidades sem encaixar o registro dos dias na regularidade de um modelo, de um tipo de documento em que se supõe tudo nele já estar dito (ou escrito). Em última instância, o trabalho árduo de escrita mantém viva a força de afecção do acontecimento:

Diante do acontecimento ficar atento e em pé.

Força contra o muito mais forte.

Ou estás presente nos dias fortes ou foges. Ou de boca aberta fazes um ohh como som, resposta e pasmo.

Diário da Peste como companheiro nos dias duros e nos dias feitos para ver.

Necessidade e tensão.

E tentativa de documento para que a memória bamba deixe um vestígio mais claro. (TAVARES, 21/6/2020)

“Para que a memória bamba deixe um vestígio mais claro”, tudo que o olhar capta, seja na realidade próxima, seja pelas telas que o cercam, pode virar matéria de escrita: cinema, poesia, anúncios, notícias, música, filosofia, os animais de estimação, mensagens recebidas, lembranças, o cotidiano ou mesmo textos publicitários.

Sem razão alguma ponho-me a analisar a estrutura de um telescópio.

E a pensar como subitamente este aparelho foi abandonado nas últimas semanas.

Não vais querer pôr-te a focar com uma lente um planeta ou uma constelação qualquer.

Tóquio regista o maior número de novos casos num só dia e milhões de indianos desligaram as luzes às 21 horas e foram até às “janelas, varandas, terraços” com velas na mão.

A luz como aquilo que salva e junta, mas curioso que não a luz eléctrica mas a luz que vem do fogo.

Peço desculpa por hoje estar triste.

Amanhã será certamente um outro dia.

Faço festas à Roma e à Jeri, companheiras ao lado de outros companheiros humanos.

Ainda o filme “Embriagado de mulheres e de Pintura” de Im Kwon-Taek. (TAVARES, 6/4/2020).

Os registos não acompanham a ordem linear dos acontecimentos do dia e a progressão textual segue o vaivém do olhar e do pensamento. É de um ver, portanto, que se trata. Ver e, como quem desenha uma realidade para dar-lhe uma forma visível, produzir uma ideia. A escrita do *Diário* funcionaria como uma tentativa também de “entender um pouco mais” (TAVARES, 9/6/2020), como um arquivo que produz para o futuro. Procedimento similar àquele realizado nos cadernos de diários mais convencionais – comumente manuscritos restritos ao uso íntimo daquele que o escreve –, com a significativa diferença de o *Diário da Peste* estar acessível na internet. Relembrando Derrida: “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira”

A escrita desse “penhor do futuro” – o *Diário da Peste* – aparece sem dizeres periféricos: não são desenvolvidas explicações nem relações de causa e consequência, há pouca dependência sintática entre os enunciados. Em função dessa estrutura e devido à alternância das ideias – um pensamento pode se apresentar no início do texto e ressurgir mais adiante ou até em outro texto –, as frases por vezes podem parecer desconectadas entre si. A própria divisão do texto com, geralmente, uma frase em cada linha contribui para a impressão passageira de desconexão. No entanto, não são informações aleatórias dispostas em um espaço homogêneo. A soma de todos os textos forma um arquivo – uma espécie de caleidoscópio – também, um sujeito. Sujeito objetivo e sem discurso moral a respeito de como o

mundo lida com a pandemia. Como se quem escrevesse o diário fosse o mundo, o tempo, ou mesmo a peste. A oscilação desse olhar que mira recortes do cotidiano e o que se mantém suspenso e, portanto, vislumbra a dimensão de conjunto sinaliza uma construção textual entre a literatura, o jornalismo e a história, mas que, não sendo exclusivamente ficção, nem história nem memória, produz outra coisa, talvez a “invenção viva”.

Apesar de Helder e Tavares sinalizarem a improbabilidade da memória, a tensão de escrita do *Diário da Peste* parece localizar-se em ponto diverso daquele apontado por Herberto Helder, que, sem se fechar em um raciocínio dialético, aproxima elementos distintos – como falsidade e verdade – tensiona as “desavindas propostas de verdade” e joga com a profusão de hipóteses, incluindo “uma ironia que coloque dubitativamente a nossa mesma proposta”. A Gonçalo Tavares não interessa nem o falso nem o verdadeiro, mas a busca pelo “vestígio mais claro”. Sua faina consistiria em depurar a “memória bamba”, retirar-lhe os excessos, até que reste o osso do dizer: “Ou sintetizar ainda mais. / (A linguagem merece ocupar o mínimo de espaço.) / [...] / A pontaria da linguagem é consequência da sua síntese. / Ser muito em pouco espaço” (TAVARES, 13/4/2020).

Assim, Tavares seleciona, recorta e modela seu texto – estruturando o “conteúdo *arquivável*”, portanto – conforme o que observa da realidade e como aquilo ecoa em si. Essa espécie de “necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos” (CALVINO, 2010, p.14) seria o que converte o *Diário da Peste* em uma coleção dos dias duros e dos dias feitos para ver, já que “a vida é transportar aquilo que desaparece” (TAVARES, 18/4/2020).

Referências

- ASSINALAR. In: HOUAISS, A; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- BARTHES, R. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BRANCO, L. C. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

- CALVINO, I. Coleção de areia. In: BRANCO, L. C. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 11-17.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DOCUMENTAR. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2020.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HELDER, H. *Photomaton & Vox*. Porto: Porto Editora (Assírio & Alvim), 2013.
- MEMÓRIA. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- TAVARES, G. Diário da Peste. Diante do acontecimento ficar atento e em pé. *Expresso*, Lisboa, 21 jun. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniaio/2020-06-21-Diario-da-Peste.-Diante-do-acontecimento-ficar-atento-e-em-pe>. Acesso em: 21 jun. 2020.
- TAVARES, G. Diário da Peste. Fielmente luto por tempo mais belo. *Expresso*, Lisboa, 9 jun. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniaio/2020-06-09-Diario-da-Peste.-Fielmente-luto-por-tempo-mais-belo>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- TAVARES, G. Diário da Peste. Hoje troquei mensagens com muitas pessoas. *Expresso*, Lisboa, 6 abr. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/coronavirus/2020-04-06-Diario-da-Peste.-Hoje-troquei-mensagens-com-muitas-pessoas>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- TAVARES, G. Diário da Peste. O segundo século XXI começou em Wuhan. *Expresso*, Lisboa, 18 abr. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/opiniaio/2020-04-18-Diario-da-Peste.-O-segundo-seculo-XXI-comecou-em-Wuhan>. Acesso em: 24 ago. 2020.
- TAVARES, G. Diário da Peste. Um anúncio num site de horóscopos. *Expresso*, Lisboa, 13 abr. 2020. Disponível em: <https://expresso.pt/coronavirus/2020-04-13-Diario-da-Peste.-Um-anuncio-num-site-de-horoscopos>. Acesso em: 24 ago. 2020.

As casadoiras – Uma leitura de Dorit Rabinyan

Nancy Rozenchan (USP)¹

Tema recorrente na ficção judaica escrita em línguas diversas, o casamento e seu entorno são alvo de leituras e representações das mais variadas, como o testemunham obras magistrais.

Têvie, o leiteiro, personagem do livro ídiche centrado na Ucrânia *Têvie der milchiker* (*Têvie, o leiteiro*), de 1894, de Sholem Aleichem, mais conhecido pela sua montagem musical como *Fiddler on the Roof* (*Violinista no telhado*), de 1964, preocupa-se com o destino das filhas casadoiras e com elas interage. Contudo, nem com a sua fé, Têvie tem poder de fazer ditar os seus anseios diante dos inimaginados generos que passam a fazer parte de seu rol familiar. E, mais inexorável do que o rumo a que cada um dos casamentos leva, é o pogrom final que atinge todos e os expulsa das localidades onde viveram por muitas gerações.

Hakhnassat kalá (*O dossel nupcial*), de 1931, uma comédia de erros de Shmuel Yossef Agnon, é um dos exemplos mais notáveis da literatura onde se trata de casamento, ainda que não só dele. A obra hebraica ambienta-se na Galícia do Leste europeu do início do século XIX. A mulher do estudioso Reb Iudel Hassid pede ajuda do rabino para que inste com seu marido – eternamente dedicado aos estudos – que trate de agir pois está na hora de prover casamento para suas filhas. O erudito pobretão, sem alternativa, põe-se a caminho para cumprir o preceito: seus deveres vão desde amealhar dote até achar um noivo compatível. Pouco se saberá sobre o que ele pensa a respeito, ou sobre o que as filhas – aquelas que devem ser “redimidadas” do parco aconchego doméstico – consideram. A fé no resultado do cumprimento do dever – o que os elementos do folclore incluídos na obra acentuam – é o que o romance aborda de forma cômica. E é apenas natural que nas situações mais inusitadas ocorram coincidências ou milagres que contribuem para a comprovação da fé do estudioso.

Não foi esta a única obra que Agnon produziu sobre o tema. Sua extraordinária capacidade literária o levou a uma escrita totalmente diversa no romance psicológico hebraico *Sipur pashut* (*Uma história*

1. Professora Sênior de Língua e Literatura Hebraicas e Cultura Judaica do Departamento de Letras Orientais da FFLCH da USP.

simples), de 1935, onde o casamento de conveniência e sem amor leva a reações que se expressam em perturbações mentais do personagem principal, Hirshl. A trama desenvolve-se no início do século XX no império austro-húngaro. *Sipur pashut* é indubitavelmente a obra ficcional mais importante da literatura hebraica sobre o tema de amor e casamento.

Ainda na questão do casamento, não há como escapar ao relato midráshico de *Gênese Rabá* (BERESHIT RABÁ), texto religioso do período clássico do Judaísmo, provavelmente escrito entre 300 e 500 EC com alguns acréscimos posteriores, que compreende uma coleção de antigas interpretações rabínicas homiléticas do Livro do Gênese. No *midrash* 68, 4, de Bereshit Rabá², lê-se que uma matrona³ perguntou a Rabi Iossi bar Halafta em quantos dias Deus criara o mundo, ao que ele respondeu que fora em seis dias, conforme está escrito. Ela continua e lhe pergunta o que Deus ficou fazendo depois. Rabi bar Halafta responde que Ele se dedica a promover *zivuguim* (Hebr.: plural de *zivug*), encontrar o homem adequado para a mulher adequada para originar uma união perfeita. A matrona não se satisfaz e diz que era tarefa muito fácil. Ela própria juntaria seus mil escravos e servas e promoveria a união adequada. Dito isso, ela o fez. Todavia, na manhã seguinte, os mil se apresentaram insatisfeitos, arranhados e machucados, resultado da união que não resultava em *zivug*. Rabi bar Halafta arremata o assunto comentando: “Talvez seja fácil para a senhora. Para Deus, é tão difícil como partir o Mar Vermelho.”

As décadas que se seguiram à criação do Estado de Israel em 1948 estabeleceram novos rumos para a literatura hebraica. Sobressaiu-se o empenho da assunção da identidade que se urdia, impulsionada em direção a um afunilamento para um perfil único da população, que, em grande parte, aportara no país vinda dos escombros da Europa ou de países árabes e/ou muçulmanos onde haviam se tornado indesejados, principalmente por motivos políticos. Essa intenção enfrentou muitas dificuldades em sua forja dadas as quase intransponíveis diferenças entre as principais linhas do judaísmo local e os contextos de coexistência dos grupos estabelecidos no país e os recém-chegados. Cultural e identitariamente, a população judaica do país identificava-se a partir das correntes asquenaze e sefardita/oriental, esses

2. Traduzido e adaptado pela autora deste texto.
3. Referência a dama da sociedade romana.

últimos conhecidos como *mizrachim*, o termo hebraico correspondente a oriental, ou seja, de países árabes e/ou muçulmanos.

A entrada tímida desse último grupo – os orientais – na literatura israelense se deu inicialmente com a abordagem de suas próprias dores; foi ganhando força quando a escrita passou às mãos da sua segunda geração, aqueles que nasceram em Israel. Ainda que umbilicalmente ligados à cultura dos antepassados em outras terras e que foi transmitida oralmente, mas que não era mais o seu pano de fundo comum, enfrentaram suas realidades contemporâneas e eventualmente a adornaram com laivos da cultura passada. Estes escritores, cujos ancestrais vieram principalmente do Marrocos, Turquia, Egito, Síria e Iraque, sentiram-se à vontade para abordar toda temática, enquanto simultaneamente aventuraram-se pelo caminho próprio e se estabeleceram em um espaço na cultura que não lhes fora concedido de forma automática ou generosa. Nessas alturas, no lugar de temáticas de guerra, de se estabelecer num solo duro e espinhoso, mesmo a temática de casamento pôde ser retomada e ganhou destaque na pena de algumas escritoras. Sua leitura enseja um aprofundamento no conhecimento de várias parcelas da população. Passadas várias décadas dessa imigração, à literatura cabe importante papel na difusão das particularidades e dificuldades que as gerações de então vivenciaram.

Da pujante coleção de obras de Ronit Matalon, de família originária do Egito e uma das mais destacadas autoras israelenses contemporâneas, brotou, em 2016, *Vehacalá sagrá et hadélet (E a noiva fechou a porta)*. Deixando de lado grupos religiosos e ultra religiosos em Israel, na contemporaneidade não há quase entraves para a realização de bodas, como se vê no romance, onde a noiva pode desistir no próprio dia da cerimônia e fechar a sua porta ao noivo, aos pais, aos convidados.

Coube a outra autora, Dorit Rabinyan⁴ – de família originária do

4. Dorit Rabinyan nasceu em 1972, em Kfar Saba, Israel. É escritora, poeta, crítica literária, roteirista. Ganhadora dos prêmios Itzhak e Tova Viner, Bernstein, Levi Eshkol e outros. Seu primeiro romance foi premiado também na Inglaterra. Seu roteiro para o filme televisivo *Habachur shel Shuli (O rapaz de Shuli)*, de 1997, foi premiado pela Academia Israelense de Cinema. Seu terceiro romance *Gader Chaya (Cerca viva)*, de 2014, cujo tema é o encontro e relacionamento de uma israelense com um palestino, iniciado em Nova York, tem um fim trágico em Israel. A obra gozou de atenção incomum por parte

Irã⁵ – trazer não uma, mas duas obras que gozaram de amplo sucesso e que foram traduzidas para diversas línguas, inclusive o português, que abordaram casamentos, particularmente entre judeus iranianos ou de famílias originárias daquele país. O primeiro sucesso ocorreu com a publicação do seu primeiro romance, quando ela estava com 22 anos. O título original do livro *Simtat hashkediot beOmerijan* (*O beco das amendoeiras em Omerijan*), de 1995, foi traduzido em outras línguas como *Noivas persas*. O segundo romance da autora, *Hachatunot shelanu* (*Os nossos casamentos*), de 1999, recebeu o título de *Strand of a Thousand Pearls* (*Fio de mil pérolas*) na tradução norte-americana (RABINYAN, 2001). Em outras línguas, o título corresponde à tradução do nome original.

As obras de Rabinyan, por trazerem anedotas e costumes da vida judaica iraniana e indiana em sua faixa mais popular e seu relacionamento com a atmosfera local – assunto até então pouco tratado –, atraíram grande número de leitores curiosos pela riqueza descritiva de um ambiente que era pouco conhecido. A rica trama é compatível com a variedade de assuntos abordados.

O primeiro dos livros ambienta-se no Irã dos anos cinquenta do século passado, e o seguinte, dos casamentos das irmãs israelenses de família iraniana, passa-se, em sua maior parte, em Israel. Os

do público e foi alvo de muitos debates. Recomendado como material de leitura no ensino médio israelense, foi, todavia, pouco tempo depois, excluído do programa por instrução de uma comissão do Ministério da Educação, que considerou o livro instigador de assimilação e de casamento interétnico. Posteriormente, o governo liberou de certa maneira a sua indicação, já que professores podem sugerir 30% do material a ser lido.

5. Geralmente incluídos na categoria de “orientais”, os judeus do Irã diferenciam-se dos demais qualificados com o mesmo título em Israel. O Irã não é um país árabe, sua língua principal é farsi; a população do país é composta por diversos grupos étnicos e religiosos menores, um dos quais é o de judeus. Viveram ali desde os tempos bíblicos; não foram expulsos do país no século XX, como ocorreu nos diversos países árabes na região, mas foram por vezes hostilizados, considerados ímpios. 30 mil judeus iranianos foram conduzidos, por meio da Operação Ciro, de 1948 a 1952, a Israel, assim que o Estado foi criado. Irã e Israel mantiveram relações diplomáticas, vantajosas para os dois países, até a Revolução Islâmica de 1979 que extinguiu o reinado conduzido pelo Xá Rehza Pahlevi. A maioria dos judeus iranianos deixou o país seguindo para Israel e Estados Unidos. O que permaneceram no país continuam a praticar a vida identitária e comunitária tradicional.

antecedentes familiares das irmãs viveram no Irã, Turquia e Índia, trajetórias que não foram estranhas a judeus iranianos, falantes de farsi e de bengali.

O primeiro romance despertou amplo interesse e ressonância entre leitores e críticos, e foi premiado no ano de seu lançamento. O livro é amplamente baseado em histórias que a autora ouviu de seus familiares desde a infância. O enredo se desenrola no bairro judeu da aldeia de Omerijan, no Irã, e trata das duas primas da família Raturyan: Flora, de quinze anos, grávida, abandonada pelo marido de família Bahá'i, que tem mais uma família, e a órfã Nási, de onze anos. Esta anseia por se casar com o primo Mussa, de quem está noiva desde a infância. O romance descreve como as meninas respondem à ordem social que exige que se casem precocemente, a partir do momento em que surge o ciclo menstrual, e tenham filhos, de preferência do sexo masculino. O romance conta uma história comovente, trágica e fascinante após a outra, e seduz com uma linguagem vívida e relatos de engano, devoção e magia.

O segundo romance tem, igualmente, a ver com casamentos. Centra-se na família Azizyan, originária do Irã, residente no bairro costeiro israelense Guiv'at Olga. O modo de vida exposto no livro, de intenso apego mútuo dos membros da família, mostra-se mais intenso do que o descrito no romance anterior. A família tem quatro filhas e um filho. Mãe e filhos estão inextricavelmente ligados. Os filhos orbitam incessantemente em torno da genitora. O relacionamento acaba sendo destrutivo para os filhos, que têm dificuldade em construir uma vida independente e feliz. O primogênito, rapaz que fica longe dos padrões de beleza, não consegue encontrar uma namorada que o queira e continua solteiro, enquanto três das quatro filhas da família casam-se ainda jovens, ainda que não tanto como foi o costume na geração da mãe. Porém os casamentos estavam fadados ao fracasso, e elas regressam à casa dos pais.

O romance, que é dividido em cinco partes, tem, no início e no final, a personagem Máti, a filha mais nova da família, temporã, diversa das irmãs, perturbada mentalmente, que vive em um internato. No viés fantasioso da obra, a menina tenta se compensar pela ausência do irmão gêmeo, natimorto, em falas interiores.

A trama se desenrola ao longo do dia, que é o décimo primeiro aniversário de Máti, data que ela vem celebrar na casa dos pais. Suas atitudes apontam para um afastamento da conduta comum às belas

irmãs e à família: em casa, tosa atabalhoadamente o cabelo e recorta sua figura de todas as fotos do álbum de família, talvez como uma rebelião simbólica contra os valores familiares aos quais não é capaz de se adaptar. Controlada por remédios no internato, nesse dia ela deixa de tomá-los. As páginas finais da obra, em acentuado tom erótico, confrontam a jovem com as irmãs, que tentam lhe assegurar que ela também gozará de sua feminilidade.

Aparentemente, mas só aparentemente, parte da temática do livro remete a um gênero marginal e quase menosprezado no campo cultural israelense que é o *roman romanti*, ou romance romântico ou, ainda, como foi conhecido, romance de empregadas, parte de uma tradição literária originária da Inglaterra vitoriana. O *roman romanti* focaliza uma jovem delicada e bonita cujo caminho se cruza com o de um homem rico e/ou poderoso e distante, encontro que, com percalços, resulta num par amoroso e com final feliz. A dose de erotismo neste tipo de obra variou segundo as tendências de cada época em que se inseriu⁶.

A construção do romance de Rabiniyan segue a linha do encontro que concretiza o anseio de felicidade esperada, acrescido do respectivo rompimento. Já os relatos associados aos antepassados do casal, nos países em que viveram, do Irã à Turquia e até a Índia, apontaram, a priori, para uma maioria de malfadadas relações conjugais. O casal gerador em Israel, Solly e Iran, pais das noivas, por sua vez, é o único que tem uma história de felicidade, mas mesmo essa se esvanece com o sofrimento pela situação desastrosa dos filhos.

A capa da edição americana do livro traz, em uma sugestão de beleza e fausto, o título e a ilustração de uma figura feminina segurando um fio de pérolas, um dos vários objetos que povoam a trama. Logo após as núpcias, Solly e Iran viveram em um barracão à beira-mar. Com exceção de cem, as demais 5754 pérolas do fio com que foi bordado o vestido de noiva de Iran serviram para a compra do apartamento em um pequeno prédio em cujo entorno árvores de frutas

6. Além das escritas em hebraico, essas obras foram geralmente traduzidas do inglês e outras línguas ou lidas nas línguas originais. Alguns consideram o gênero como descendente do *shund roman* ídiche, às vezes entendido como romance pornográfico. Em reportagem de 2019, Hila Timor Ashur (2019) informa que nunca o gênero de romance para mulheres, agora com perfil mais erótico, vicejou tanto em Israel como atualmente.

perfumadas, goiabas e nêspas, saúdam os moradores. As cem pérolas restantes vão se perdendo, na mesma medida em que a ventura vai sumindo. Pérolas e outros objetos, que acompanham a trama, traço indelével nesta obra de Rabinyan, serão destacados pois a eles se deve a leitura possível ou mesmo imperiosa, sob um ângulo diferente, um ângulo que insinua uma narrativa iraniana, pelo peso que acrescentam às mais diversas cenas.

Em Israel, enquanto borda o vestido de noiva da filha com o longo fio de pérolas, a mãe de Iran insta com a filha, então com quinze anos, que vá procurar por si um noivo. É na caminhada pela praia que é vista por Solly, modesto pescador que por ela se apaixona. Casam-se, seu relacionamento amoroso e erótico, tratado poeticamente, é o modelo da felicidade e de sua narrativa. Ao se casarem, Solly dá à mulher uma caixa grande de joias, cujo verde lembra o de uma alcachofra, contendo um único e modesto anel de prata. Promete enchê-la de joias até a borda. A caixa, que se pretendia encher, é uma promessa não cumprida. A completude na vida conjugal está além do alcance do casal. Mais tarde, abrigará as bijuterias das filhas. As comparações aparentemente inoperantes entre milhares de pérolas ante um anel de prata, assim como entre peixes e pérolas, mostrar-se-ão falazes, assim como o anseio da construção de uma vida perfeita em Israel, diversa daquela do passado nas terras em que viveram.

Em contraste com enlacs desastrosos no país de origem, talvez se pudesse esperar que no país para onde se dirigiram, sem as possíveis restrições e constrangimentos que judeus sofreram, tanto tabus como costumes não mais vigesse, e as vidas da nova geração pudessem ser benfazejas. Todavia, parece que trocar de país, ao qual chegaram não por vontade própria, e mudar de *modus vivendi* não significa necessariamente desvincular-se de padrões do passado que, sob certos aspectos, pareciam oferecer uma dose de segurança e conforto. E não há uma adesão firme com o viver israelense. Iran não foi à escola em Israel; preferiu fazer companhia à mãe viúva, que já estava fragilizada. Ir a Israel era o desejo do pai de Iran após os anos em que viveram na Índia. Instado pelos parentes e sócios do Irã, encerrou os negócios. Ainda na Índia, morre atropelado por um ônibus, e a esposa decide partir para cumprir o seu desejo e enterrá-lo lá. Em Israel, Iran copiava as receitas culinárias e os respectivos temperos que a mãe lhe ditava enquanto bordava, em uma tradicional preparação para o casamento.

As filhas casadoiras de Iran não se distanciaram muito desse padrão. Não se davam bem com os livros e com as realidades que eles propunham; preferiam ouvir as mirabolantes histórias fantasiosas que a mãe desfiava de como seria o casamento de cada uma. Na prática, as moças não progrediram muito em suas vidas. Divertiam-se como os jovens da mesma idade, mas, incapazes de se concentrar no estudo, elas eram transferidas para escolas profissionalizantes, que as transformavam em ajudantes de cabeleireiras ou de enfermagem. Por meio de subterfúgios, safaram-se do serviço militar obrigatório.

Embaladas pelos devaneios dos relatos iranianos e indianos de casamento, as filhas Azizyan firmam os seus (únicos) propósitos: Sofia, a bela filha mais velha, declara que somente se casará com um homem rico; Marcelle, a segunda, tem por intento um casamento de muito amor; quanto a Lizy, a masturbadora, é sexo que ela busca. Aquilo com que uma jovem contemporânea – dinheiro, amor e sexo – é aquirnhoada no mencionado romance romântico, é dividido entre as três.

Conforme os desejos, o marido de Sofia é rico, mas seu dinheiro não é de grande valia para a vida familiar, devido à sua constante ausência, e nem para aliviar o estado doentio do filho. Marcelle se casa com o rapaz pelo qual estava apaixonada desde os treze anos e descobre, no dia seguinte ao casamento, que não o ama. Já Lizy se casa com o homem que a aceita grávida, com uma gravidez imaginária. Todas falham. Os fracassos, somados à incapacidade do filho Maurice de encontrar alguém que o queira, levam a mãe quase à loucura; a infelicidade e a vergonha fazem-na buscar ajuda ou conforto em cartomantes, em leituras de borra de café, em visita a túmulos de rabinos famosos, em práticas vexatórias de magias.

Os relatos das conquistas das três filhas são breves, ao contrário das dramáticas derrocadas inesperadas de cada um dos fracassos. Com brevidade semelhante, outros elementos narrativos, alguns de tom folclórico, centrados em objetos dos mais imprevistos e bizarros, contribuem com um ténue colorido para as diversas situações, seja desviando a atenção ao romper a sequência narrativa, seja para servir, simultaneamente, como metáforas ou simulacros para as dolorosas cenas que podem incluir ainda um viés sardônico, algo que ocorre quando se percebe que o propósito era espicaçar uma situação. O riso despertado é pequeno, mas não deixa de trazer ao leitor uma modesta liberação do sufoco sem saída. Ainda assim o travo pela ruína não se desfaz.

As estatuetas de divindades indianas que Iran trouxera da época em que vivera no distante país – cada uma delas qualificada com seu atributo de apoio –, antes consideradas salvadoras, agora não têm valia, estão empoeiradas e sujas. Solly, que montara as prateleiras onde elas se acumulam, desacorçoado, passa por elas inúmeras vezes nas suas idas e vindas pelo corredor onde procurava reencontrar a mulher e esposa que Iran havia sido e que não mais o atende.

E por que reunir materiais que não têm mais nada de exemplar? Rabinyan explorou em alto grau o uso de peças e objetos neste romance e conferiu-lhes significados. Diversamente do que se vê com frequência em literatura, em que eles são usados como objetos-memórias, e podem servir como ícones de imortalização de personagens ou mesmo de feitos, o longo rol aqui presente, que parece apenas ilustração sem propósito para compor o ambiente da família, contribui com suas possíveis metáforas para iluminar as situações. Eles constituem o ambiente israelense que é totalmente mesclado com o ambiente formador original, ou seja, a vida judaica iraniana e turca de Solly e a iraniana e indiana de Iran, em que mitos e diversos fatores culturais, geográficos e folclóricos tinham sido o arrimo desta condição anterior dos judeus. Em Israel, esses objetos não fazem mais sentido. Sua menção aponta para o universo que ruiu. Revitalizados e ressignificados, os objetos têm valor como elementos de categoria estranha, instigadores da trama.

Dentre os vários casos que o demonstram, o destaque de que gozam não inegáveis. Quando se tratou das núpcias, por exemplo, a mãe acentua que, para se obter felicidade ou quiçá para se proteger de maus agouros, uma noiva jamais devia se desfazer dos sapatos do casamento. Sofia, a primeira noiva, entretanto, não encontrará depois os referidos calçados no luxuoso apartamento em que passou a viver. O sonho de pompa que se concretiza não tem qualquer importância. A busca da felicidade está fadada ao fracasso. A constatação do fato do sumiço dos calçados, trazido em terceira pessoa por uma das outras irmãs narradoras, por si não merece mais do que uma linha no texto. Mas ela não deixa de ser notável. Esta informação é confrontada como que de modo aleatório com outra e, do confronto entre ambas, se obtém um perfil do status quo matrimonial. Sofia conquistara Itzik Kadosh à primeira vista, quando ganhara o título de beldade da escola. Ele se apaixonou imediatamente, enquanto ela ainda fez dele, por algum tempo, gato e sapato. Quando, posteriormente, casada e

infeliz, Sofia examina o armário e se dá conta do sumiço do sapato, é com a coroa de cartolina que usara na eleição na escola que ela se depara. A perenidade perdida do sapato ante a efemeridade da coroa de mentira, dois marcos das desastrosas núpcias, são equiparáveis. Uma princesa cheia de joias com uma coroa descartável.

Outros objetos também cooperam com o abalozamento do fracasso em relação à felicidade a ser conferida pela riqueza: são a fonte da riqueza do marido que salienta o duvidoso valor de uma das mercadorias que ele negociava na África, enganando os compradores dos diversos países por onde passava. As peças de ouro que vendia eram ocas; por outro lado, a mercadoria dispar que passou a negociar posteriormente, gás lacrimogêneo, certamente não foi um bem que levou a algum engrandecimento das partes. É, assim como as peças ocas, bastante indicativa do apontado mal-estar no casamento. Contrastam entre si e simultaneamente se complementam no blefe ou no sofrimento. Uma peça de ouro se revela pela trapaça; o gás lacrimogêneo não suscita nenhuma dúvida quanto ao seu uso. Atividades como as exercidas por Itzik Kadosh na África fizeram parte dos relacionamentos entre Israel e países africanos que se liberaram de seus colonizadores europeus. Mesmo sem qualquer alusão à situação de africanos subjugados ou de judeus oprimidos em países do Oriente, o assunto subjaz à presença de ambas as categorias no romance.

Diversamente das irmãs, Maurice, baixinho e calvo, com problemas de saúde, sofre com os ciúmes que sente delas por sonharem com os lindos casamentos imaginários com que a mãe as brinda. Mal consegue imaginar os seus anseios em sonhos. Com exceção de desgredada prostituta idosa que o recebe, as mulheres não o querem. Os artifícios que usa para melhorar a aparência – a peruca para a calvície e as botas de caubói para ganhar uns centímetros na altura – não lhe acrescentam encanto. Além de despertar a comiseração do leitor pelo seu mal-estar, essa descrição, somada a várias outras distribuídas pelo texto, rende um sorriso de esgar. Há a cabeça-base para depositar a peruca, há um estetoscópio que a mãe passara a ter em casa desde o nascimento dele, pois demorou a ouvir o coração do filho recém-nascido, repentinamente, no vão da escada do prédio, amparado pelo vizinho dentista. Maurice mantém um minúsculo comércio de especiarias onde também vende produtos de toucador com os quais obsequia as mulheres com que sai, mas nada o conduz à almejada felicidade. O tema das especiarias, mencionado algumas vezes

no livro, traço das diversas culturas de onde provêm os personagens, é importante marco no contexto dos Azizyan. Naturalmente a mãe de Iran transmitira à filha o seu uso generoso na cozinha iraniana ou indiana. Especiarias, seguindo os traços culturais asiáticos, serviram não só para conservar os alimentos e melhorar seu sabor, mas também como medicamentos, afrodisíacos, perfumes, incensos, trazer cura para as doenças do corpo e da alma, algum poder místico, etc. Nada indica que Maurice desfrute do prazer delas no paladar ou que usufrua da maioria dos respectivos benefícios de suas mercadorias.

Quando adquirem o apartamento depois de se casarem, cabe a Solly carregar pelas escadas o rico enxoval da esposa que, dentre outras peças, continha todo o tipo de temperos e outras especialidades essenciais conforme os países de proveniência. Eles são dispostos por Solly nas prateleiras, na série de frascos farmacêuticos que os contêm, com os respectivos rótulos. Todavia, nem todos os apreciam. É por causa ainda das comidas temperadas que Iran envia à sogra que ambas deixam de se falar. As comidas não sabem bem à sogra cuja definição de sabor se faz por salgado ou adocicado e não pelo tempero⁷.

Lembrando que tudo gira em torno do tema do casamento e seu malogro, dentre as coisas presentes e respectiva representatividade, destaca-se uma cena em que os objetos, à primeira vista, como a maioria dos demais mencionados, não têm como se relacionar com os percalços da família. Com habilidade, a autora introduz elementos mais inverossímeis ainda do que os citados antes. Isso se dá no dia do nono aniversário de Sofia, um dia de calor, de janelas abertas. Ao invés dos beija-flores que vêm sempre à janela do quarto dos pais em busca do néctar das madressilvas e às vezes até esvoaçam para dentro, aqui, pela janela da sala, é uma coruja que invade a casa. O folclore iraniano a tem como emblemática do mau augúrio. Em outras culturas, é símbolo da sabedoria. As duas opções tanto se compõem como se chocam no final do relato, em grotesco e inusitado estranhamento. Na prática, todo estranhamento obviamente é inusitado.

Tão assustada quanto às crianças convidadas ao aniversário, a ave destrói uma peça de cristal e faz voar para todos os cantos aos pedaços a cobertura e o bolo de aniversário. Escorraçada sem sucesso, a

7. Um dos personagens do primeiro romance de Rabinyan mantém uma loja de especiarias no Irã. Isto é motivo de ciúmes da esposa que vê traços de licenciosidade neste tipo de comércio.

ave, por fim, se acomoda em cima do móvel alto onde não há quem a alcance facilmente; ela encontra o seu espaço junto a um enfeite de louça, também uma coruja, cuja origem já se perdera na memória de Iran. No final do relato, ela se lembrará que a ganhara das irmãs para lhe trazer proteção. As crianças, amedrontadas, abandonam a festa e levam consigo os presentes que caberiam à aniversariante. Sofia fica sem festa, sem presente, sem bolo. A estranheza deste encontro de aves e seu contraste com o idílico esvoaçar dos beija-flores, não são suficientes para apontar de imediato algum indício ligado a bodas. Mas isso se concretizará pouco mais tarde.

Maurice, cujo leito se encontra na varanda da sala transformada em seu quartinho, ouve a ave voando de ida e volta a noite toda. Pela manhã descobre-se que a “coruja-macho” estava montando um ninho para a “coruja-fêmea” de louça. Procurando um subterfúgio para solucionar esta situação tragicômica, Iran coloca três ovos retirados da geladeira junto à peça de louça. Na próxima entrada da coruja-macho, que, desta vez traz no bico, como dádiva, um rato morto, ocorre o desfecho: supondo-se “traída” à vista dos ovos, a ave estraçalha a peça simulacro que estava no alto do armário e vai embora. A narrativa é cômica por si e trágica se contraposta a algum dos casamentos das moças. Sem se ater a toda a cena, a narradora chama a atenção para o fato de a coruja-macho não ter percebido que esses ovos não pertenciam à ave de louça e que, por serem ovos gelados, agora estão cobertos pelo suor pela troca de temperatura e nem ter notado que eles estavam carimbados em vermelho com dados de tipo, tamanho, etc. Ressalta-se a estultícia em relação aos ovos e deixa-se de lado a estupidez básica da ave viva em confronto com aquela de louça.

O relato metafórico encaixa-se com a experiência de Lizy, a terceira filha, com seu casamento realizado às pressas. Ninguém se enfeita, a começar pela própria noiva. Seu único adorno é um broche de ouro, em formato de corvo, geralmente visto como um símbolo de mau agouro, que a avó paterna lhe dera pouco antes da morte. O rapaz que aceitara se casar com ela, recebe-a grávida – não se sabe de quem e nem se ela estava grávida –, não mantém relações com ela sequer na noite de núpcias e, por causa de suas usuais traições, a espanca cada vez que ela retorna à casa. A estultícia do noivo é compatível à da coruja.

Sendo o fio de pérolas ligado ao casamento feliz de um noivo e uma noiva que precisaram aprender o amor e a tornar a sua união

perfeita, vale destacar um ou outro detalhe a seu respeito. As duas pátrias anteriores da mãe – Irã e Índia – dependeram bastante do comércio de pérolas. Recolhê-las no fundo das águas era tarefa difícil e perigosa dada a precariedade dos equipamentos então utilizados. Daí o seu valor, a que se acresce a beleza de cada uma delas. Iran vem ao casamento com algumas milhares delas enquanto o seu marido é um pobre pescador de peixes que só tem uma caixa cor de alcachofra para oferecer. As filhas brincaram com as cem pérolas restantes. Não só alguém entendido no ramo marítimo saberá justificar a ligação de pérolas e peixes, assunto que, pela obviedade, não mereceu atenção na trama. E talvez, também, o número de pérolas seja assunto a esclarecer.

A crítica indica brevemente que o segundo romance de Rabinyan quase não deu atenção nem ao judaísmo e nem a Israel. Idas a cemitérios para implorar junto a túmulos de rabinos santos, acendimentos de velas, promessas penduradas em ramos de árvores no campo santo onde o filho natimorto está enterrado, sugestão para que os nomes não hebraicos dos filhos sejam substituídos por outros na língua santa, que acrescentem valor moral, são mais hábitos do que perspectiva de alívio; a família está incapacitada, assim como nos países de onde provieram, de enfrentar as tragédias de forma pragmática. Ainda assim, há algo a considerar.

O que representa o estranho número de pérolas? Mais de uma vez é citado o nome da rua onde se situa o apartamento adquirido com elas, a Rua da Independência, endereço muito usual no país e que se repete em todas as suas localidades. Teria o número original das pérolas, 5754, que é próximo ao ano da independência e criação do Estado de Israel (mas não é igual) conforme o calendário hebraico – 5708 – algo a implicar quanto à vida que passaram a criar no novo país?⁸

8. 5708 do calendário hebraico corresponde ao ano civil de 1948. 5754 corresponde ao ano civil de 1994. Naquele ano, iranianos perpetraram um atentado com elevado número de vítimas contra a comunidade judaica de Buenos Aires.

Referências

- ASHUR, H. T. *Hatrend halohet beIsrael: sfarim erotiim. In Shishishabat*. In.: HAYOM, I. 21 nov. 2019. Disponível em: <https://www.israelhayom.co.il/article/709069?fbclid=IwAR3XUBHLcWm1rI3yt-GRxoVG1aZrPFRCMQ4qcv2S5VHrck8hXIDm-vTko-js>. Acesso em: 19 jul. 2021.
- BERESHIT RABÁ, 68, 4. Disponível em: https://he.wikisource.org/w/index.php?title=%D7%91%D7%A8%D7%90%D7%A9%D7%99%D7%AA_%D7%A8%D7%91%D7%94_%D7%A1%D7%97_%D7%93&action=edit. Acesso em: 19 jul. 2021.
- RABINYAN, D. *Hachatunot shelanu*. Tel Aviv: Am Oved, 1999.
- RABINYAN, D. *Strand of a thousand pearls*. Tradução de Yael Lotan. Nova York: Random House, 2001.

As ruínas e a lição das coisas:

Giselda Leirner, Ruth Sprung Tarasantchi, Leila Danziger

Lyslei Nascimento (UFMG)¹

*Bem te conheço, voz dispersa nas quebradas,
manténs vivas as coisas
nomeadas.
Que seria delas sem o apelo
à existência,
e quantas feneceram em sigilo
se a essência
é o nome, segredo egípcio que recolho
para gerir o mundo no meu verso?
para viver eu mesmo de palavra?
para nos ressuscitar a todos, mortos
esvaidos no espaço, nos compêndios?*

(CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE)

A história de Shoah tem, quando se trata das crianças, um dos seus capítulos mais assustadores e nefastos. A infância roubada – desde o encarceramento em guetos e campos de trabalho forçado, concentração e morte, até os experimentos pseudocientíficos para, com eles, satisfazer perversos desejos, culminando no assassinato cruel e violento – não é uma página em branco. Ao contrário, desde a publicação do diário de Anne Frank – uma das respostas mais poderosas ao vaticínio nazista de que as pessoas não iriam acreditar nos relatos – ou após os decisivos testemunhos de Primo Levi, Elie Wiesel e Art Spiegelman, só para citar alguns autores, a inscrição das crianças na literatura da Shoah assombra o leitor com as inúmeras formas de ferocidade com que os nazistas e seus asseclas avançaram sobre elas.

Para Rosane Kohn Bines em “Assombrações da infância com Boltanski e Benjamin”:

1. Doutora em Letras: Literatura Comparada. Professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG e autora, entre outros títulos de: *Borges e outros rabinos* (2009), e de *Despertar para a noite e outros ensaios sobre a Shoah* (2019).

Nesse cenário especulativo, a infância surge no campo da arte como operadora potencial de sobrevivências, reanimando fazeres, sensações, ritmos, linguagens já esquecidas, mas que não perderam de todo o seu poder de germinação. Aposta-se na força das coisas que foram sendo deixadas para trás, não na expectativa nostálgica de recuperá-las tal qual foram, mas na perspectiva ousada de com elas criar uma atualidade inacabada e aberta. No horizonte dessas novas constelações entretempos, produzir zonas de contato com o que é considerado já morto torna-se uma maneira de alargar o alcance da vida para incluir, também, aquilo que é jogado para fora de sua circunscrição (BINES, 2015, p. 227).

A partir, portanto, da possibilidade de zonas de contato, surge a necessidade de um olhar e de uma audição atentos aos testemunhos, factuais ou ficcionais, que não podem desconsiderar os aspectos éticos e os impactos dessa violência desmedida nas gerações seguintes. Sendo assim, uma empatia do leitor-espectador é condição *sine qua non* para que essas vozes não caiam no abismo profundo da indiferença (NESTROVSKI, 2000).

Bonecas quebradas, uma trouxa pequena de roupas velhas e rasgadas, tocos de lápis e borrachas usadas podem ser vistas como metáforas de um passado fraturado que deixaram marcas indelévels sobre os corpos e as memórias daqueles que foram subjugados pelo poder desmedido. Esses objetos, como ruínas, aparecem reiteradamente na arte e na literatura pós-Shoah, dispersos ou presos em uma lista ou coleção, acabam por simbolizar as incontáveis perdas, mas, sobretudo, eles apontam para o que resta, em metonímica composição, da resistência, do afeto e das enevoadas lembranças que subjazem sobre e sob a pele (NASCIMENTO, 2009, p. 97).

Tratarei, neste texto, de alguns objetos singulares em textos selecionados da obra de Giselda Leirner, Ruth Tarasantchi e Leila Danziger. No trabalho dessas artistas, referências à objetos precários – forjados entre o lembrar e o esquecer – aparecem solitários, em meio às histórias e versos, ou em enoveladas enumerações, constituindo, na acepção lírica de Carlos Drummond de Andrade, a “lição das coisas” que lembrei em epígrafe (ANDRADE, 2012, p. 11-14).

A seguir a lição do poeta que considera a missão da palavra como a de ressuscitar os mortos, as três artistas que tomo aqui para análise, na dupla função criadora, que dá vida aos objetos e às coisas referenciados, fazem falar e ressignificar tanto a lembrança quanto o esquecimento.

Nas memórias da infância, as mães, essas personagens de carne, leite e sonho, aparecem como que de relance, no entanto, marcam de forma crucial as lembranças e as coisas que têm alma junto à tarefa de enumerar, citar e listar das artistas. O leitor precisa desentranhar-lhes, nesse desvão, entre o sonho e a vigília, segredo, voz e testemunho, a fim de, entre outras questões importantes, reverter a sentença pouco generosa da crítica que classifica como afasia ou tartamudez os textos magníficos do testemunho pós-Shoah.

Leirner, Tarasantchi e Danziger, artistas de diferentes gerações, põem em cena, no Brasil, uma multiplicidade de vozes e sentidos que podem ser evidenciadas em cada referência às coisas inscritas em suas obras.

No trabalho delas, a presença de objetos, às vezes mínimos e translúcidos, fazem deslocar o olhar do leitor da monumentalidade para as coisas em sua mínima compleição. Destacam-se, neles, o valor do pormenor e os limites da representação, ainda que em ruínas ou resíduos que, nessa perspectiva, conformam-se como motivos artísticos que escapam a uma avaliação fechada de um mero sintoma de pane narrativa.

Para o exame dessa literatura, é necessário um outro ponto de vista, um olhar que foque o objeto referenciado, não como a melancólica e canhestra tentativa de ostentar as perdas, mas como a iluminação de objetos precários que, em sua fulguração, ainda que parcial, iluminam a memória e o texto.

Para isso, tomarei como ponto de partida a noção de coisa e de objeto como um possível *sema*, ou seja, uma menor unidade significativa, como queria Roland Barthes, um pormenor que, na cena da escritura, toma lugar e ali se inscreve (BARTHES, 1987). Nesse sentido, repensar a noção de objeto na literatura pós-Shoah é, pois, evidenciar o trabalho infinito do artista que, com restos e ruínas, pode ter sua arte vista não como limite ou entrave, mas como já foi dito, potencialidade narrativa.

Em *É isto um homem?*, de Primo Levi, um precioso relato e uma reflexão importante também ilumina nossa leitura. Após a prisão e os interrogatórios, Levi é levado, em fins de janeiro de 1944, para um grande campo de concentração onde eram reunidas pessoas categorizadas como “não gratas ao governo fascista republicano” (LEVI, 1988, p. 12).

Em fevereiro, uma tropa SS, após meticulosa inspeção, decidiu que os judeus seriam levados. Todos, sem exceção, inclusive as crianças,

os velhos e os doentes deveriam estar entre os que deveriam partir. Ninguém sabia para onde. Se algum prisioneiro faltasse à chamada – ele acrescenta – dez seriam fuzilados. Diante desse horror iminente, Levi relata: “Cada um se despediu da vida da maneira que lhe era mais convincente. Uns rezaram, outros se embebedaram; mergulharam alguns em nefanda, derradeira paixão” (LEVI, 1988, p. 13). A sequência desse testemunho é ainda mais pungente:

As mães, porém, ficaram acordadas para preparar com esmero as provisões para a viagem, deram banho nas crianças, arrumaram as malas, e, ao alvorecer, o arame farpado estava cheio de roupinhas penduradas para secar. Elas não esqueceram as fraldas, os brinquedos, os travesseiros, nem todas as pequenas coisas necessárias às crianças e que as mães conhecem tão bem. Será que vocês não fariam o mesmo? Se estivessem para ser mortos, amanhã, com seus filhos, será que hoje não lhes dariam de comer? (LEVI, 1988, p. 13-14).

No trecho, profundamente lírico, Levi, ternamente, arrola as ações das mães diante da condenação, delas e dos filhos, à morte: ficam acordadas, preparam as provisões para a viagem – não com descuido ou desespero, mas com cuidado extremo, as provisões para a viagem –, dão banho nas crianças, arrumam as malas, não esquecem fraldas, brinquedos, travesseiros que, segundo Levi compõem “todas as pequenas coisas necessárias” que as mães conhecem tão bem. As perguntas incisivas que fecham o parágrafo configuram-se como questões prementes para o leitor: “Será que vocês não fariam o mesmo? Se estivessem para ser mortos, amanhã, com seus filhos, será que hoje não lhes dariam de comer?” Essas perguntas não estão, como se vê, no passado, elas transcendem o tempo em que foram escritas ou publicadas e vêm, perenes, habitar nossa leitura e aquilo que nos pune em nosso tempo.

Para o leitor, portanto, inaugura-se uma mudança de perspectiva. Enquanto a leitura e a crítica mais tradicionais veem pane na narrativa de testemunho, com as análises repetidamente colocando o holofote investigativo sobre as evidentes perdas e danos, proponho, a partir das autoras escolhidas, e de um olhar mais sensível frente aos objetos, ampliar o ponto de observação, focar nessas listas memoráveis, nos seus itens mais ternos, não nas evidentes lacunas, já reiteradamente apontadas. Diante dessa estratégia, nesta abordagem,

a criança e o brinquedo, as coisas e os objetos saem da penumbra e estarão em cena, num primeiro plano.

Walter Benjamin em “A história cultural do brinquedo” (BENJAMIN, 1987), afirma que as crianças teriam um prazer particular em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com coisas. Para o crítico:

Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam – na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na confecção de roupas. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original (BENJAMIN, 1987, p. 238).

Assim, ele acrescenta, “as crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmo macrocosmo” (BENJAMIN, 1987, p. 238). Em “Experiência e pobreza”, o filósofo argumenta que combatentes voltam silenciosos do campo de batalha e mais pobres em experiências comunicáveis, dignas de servirem de exemplo e inspiração. Os livros sobre a guerra, assim, que inundam, o mercado literário nos anos seguintes, ostentam, a seguir a reflexão de Benjamin, uma nova forma de miséria: a experiência estratégica fomentada pelas trincheiras, por uma experiência econômica deflagrada pela inflação, pela experiência do corpo arruinado pela fome e pela experiência moral perpetrada pelos governantes. Advém daí, segundo o crítico, uma desilusão radical com esse século (BENJAMIN, 1993). Em “Sobre o conceito de história”, ele acrescenta ainda que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1993, p. 225).

A afirmação de Gianni Vattimo, em *O fim da mortalidade*, pode, em certo sentido, aproximar-se da abordagem de Benjamin:

Toda essa exposição à terrestreidade e à mortalidade, que, para uma coisa-instrumento do cotidiano, só serve num sentido limitativo e destrutivo, tem, para a obra de arte, um sentido positivo, do mesmo modo que são positivas para ela as vicissitudes – ligadas à sucessão das gerações, logo à morte – da fortuna ou desfortuna crítica, da variação e cristalização sucessivas das interpretações (VATTIMO, 1996, p. 68).

Nesse sentido, as narrativas e a arte que foram produzidas a partir da guerra seriam configuradas como monumentos construídos, a

despeito das inúmeras tentativas de emudecimento, a partir de vestígios de bens culturais recuperados em forma de despojos. A partir, portanto, dessas perspectivas, minha análise se deterá na referência a brinquedos em textos selecionados da obra de Leirner, Tarasantchi e Danziger.

Giselda Leirner nasceu em São Paulo, em 1928. Artista plástica, desenhista e escritora de primeira grandeza, ela publicou as coletâneas de contos: *A filha de Kafka*, em 1999; *O nono mês*, em 2008; e *Naufrágios*, em 2011; o romance *Nas águas do mesmo rio* foi publicado em 2005; e o livro de memórias *Auto-Retrato: tempo e memória*, em 2015.

O conto “Chá e maçãs”, de onde retirei a primeira metáfora, foi publicado em *A filha de Kafka*. O texto apresenta, em uma espécie de concerto musical, duas vozes entrecortadas. Uma, não identificada, narra, em primeira pessoa, a história de Milena, uma sobrevivente de Auschwitz. A outra, também em primeira pessoa, é o relato da própria Milena. Destacam-se, em ambos os textos que compõem o conto, a vida opulenta da família, o casamento sem amor, a gravidez e o nascimento da filha de Milena; também se destacam as “imperceptíveis mudanças” que vão ocorrendo: o desaparecimento de empregados, a remoção para um gueto e, depois, o transporte, no meio da noite, num trem, para Cracóvia e, em seguida, para Auschwitz. Lá, ela sofre maus-tratos e agressões de toda espécie, à noite, dorme solitária num catre de madeira, até que, quase por milagre, a mãe se junta a ela. O relato, porém, prossegue fatídico:

Quando fui removida do gueto de Cracóvia eu pretendia me suicidar. Não o fiz por causa dela. Quando voltava à noite para o meu barracão, esperava sempre com uma dor no coração que minha mãe lá estivesse me esperando. Numa dessas noites, quando voltei, só encontrei uma pequena trouxa em seu catre, e o silêncio das mulheres vizinhas que me olhavam como se eu não estivesse ali. A ausência tornara-se um silêncio e a morte e a vida uma só coisa (LEIRNER, 1999. p. 88).

Nesse pequeno trecho, a ausência da mãe é, dramaticamente, substituída por uma “pequena trouxa” sobre o catre. Mais do que a lembrança da filha, que desaparece com Madalena, a babá russa, antes de embarcar no trem, é a mãe, no campo, que a sustenta emocionalmente. O silêncio das outras prisioneiras e o olhar vazio delas, no entanto, traduzem o agravamento do infortúnio: a mãe também desaparece, certamente morta por seus algozes.

Se, no início, o autoextermínio não se dá por causa “dela”, agora, sem esse esteio, Milena retorna a um estágio de dor e de desespero. A pequena trouxa, porém, está lá. Esse pequeno embrulho, cujo interior permanece vedado ao leitor, no entanto, é feito para carregar, principalmente, roupas, velhas, sujas ou para viagem. Estariam ali, invisíveis, certamente, os últimos pertences da mãe e, nessa bagagem, a marca de uma possível esperança de saída. Metonimicamente, esses pertences invisíveis irão sustentar a personagem que, após a libertação, viverá para tentar encontrar, inutilmente, a filha perdida. Forma-se, assim, uma trama entre mães e filhas, que, de alguma forma, interromperá, ou adiará, a pulsão de morte.

Ruth Sprung Tarasantchi é a segunda artista a que vou me referir. Ela nasceu em Sarajevo, na Iugoslávia (atual Bósnia-Herzegovina), em 1933. Artista plástica, restauradora, pesquisadora e historiadora de arte, ela vive no Brasil desde 1947. De acordo com os críticos, ela encontra o processo ideal para sua expressão artística na gravura em metal, mas é também no texto que as imagens que ela cria ou recria despertam emoções e sentidos. Autobiográfico, narrativo, impregnado pelo universo feminino, pelos costumes e pelas tradições judaicas, pelos personagens que habitam sua memória, *A história de Ruth*, publicado em 2019, transporta leitor e espectador no tempo. Suas gravuras são acompanhadas de textos que, em perfeito equilíbrio, dirigem o olhar do leitor para a vida que ali se conta em retrospectiva, num contraponto perfeito entre a poesia da escrita e a poesia da imagem (TARASANTCHI, 2019).

Um dos trechos mais poéticos desse livro trata do relato de uma boneca de celuloide:

Como na fuga não levei nenhum brinquedo, mamãe comprou para mim em Split uma bonequinha de celuloide. A dona de nossa casa em Kastel Stafilic nos deu alguns retalhos de tecido, e com eles mamãe fez um enxoval para minha boneca. Com um pedacinho de organdi, costurou um vestido enfeitado com fitas rosa. Fez uma capa com capuz e finalizou-a com um caseado no contorno. Meu preferido era o casaco de veludo roxo. Um luxo! Também tricotou chapeuzinhos, sapatinhos e, com uma linha fina, fez sandálias de crochê. Para minha alegria, mamãe conseguiu agulhas finas emprestadas e foi me ensinando a tricotar um short. Como eu perdia pontos a todo momento, a peça acabou ficando com pequenos defeitos, mas me senti orgulhosa de ter contribuído para o

enxoval da boneca. Nunca lhe dei um nome. Eu a chamada de *beba*, boneca em iugoslavo. Como o cabelo era da mesma cor do corpo, em algum momento de minha vida o pintei de marrom. Um dia a barriga amassou e me disseram para fazer um furo e colocar na água quente que ela estufaria. Furei sua bochecha, que afundou... Só fiquei satisfeita quando, anos depois, fechei o “ferimento” com chiclete, que está lá até hoje. Escuro, parece sinal de nascença. *Beba* tinha uma linda cama feita com uma caixa de sapatos, além de um travesseiro e uma colcha pespontada. Desde que deixei a Iugoslávia, nunca me separei dela e de seu enxoval. Sempre levei tudo comigo, em minha maletinha de vime (TARASANTCHI, 2019. p. 84).

A referência à boneca e ao seu enxoval, carinhosamente tecido pela mãe, é iluminado pela inscrição da narradora numa poderosa tradição de tecelãs e fiandeiras, as mulheres do fio, da trama, do corte e da costura. De Penélope à Aracne, todas elas apontam, de uma forma, ou de outra, para o ofício do escritor. Desse modo, quando a mãe ensina a filha a tricotar, ou quando os restos de retalhos são dados por outra mulher, a senhoria, o trabalho de coser põe o leitor diante de uma lição importante que subjaz ao relato e que irá se traduzir na tentativa da filha de “fechar o ferimento”, metafórico, de todos os traumas que viveu.

A terceira autora que destaco nesta comunicação é Leila Danziger. Ela nasceu no Rio de Janeiro, em 1962, e é artista plástica, professora e escritora, uma das mais instigantes artistas brasileiras da sua geração. Ela publicou vários livros, dentre eles: *Três ensaios de fala*, *Edifício Líbano* e *Todos os nomes da melancolia*, de 2012; *Um golem para Caruaru*, de 2014; *Diários públicos*, de 2013; *Ano novo*, 2016; *Navio de emigrantes*, de 2018; e *Cinelândia*, 2021.

O poema “Quarto de maravilhas”, publicado em *Três ensaios de fala*, traz, de soslaio, alguns objetos de infância, dessa vez, de um menino. Diz o poema:

Esquecido pelo menino no extremo do quarto
o jogo da memória ativa nostalgias modernistas
Broadway Boogi-Woogie que se expande se retrai
em meio a tocos de lápis
borrachas usadas
e a pedra dos rins de um ruminante
que é um poderoso amuleto contra a melancolia.
Espelhos que se recusam à imagem secretam também certo mofo
[protetor.

Cada coisa ocupa seu justo lugar embaralhado a outras coisas
 e é nocivo desfazer a solidariedade
 que une os embaçados
 àqueles que refletem a luz (DANZIGER, 2012. p. 19).

No poema, como se vê, o jogo da memória, esquecido pelo menino, ativa, sobretudo, um paradoxo, nesse lugar de brincadeiras, de sonho, de maravilhas. Ao retrair e expandir as coisas listadas, no movimento singular tanto da lembrança quanto do esquecimento, o eu lírico compõe o cenário mágico. Ao jogo, acrescenta: os tocos de lápis e as borrachas usadas, cuja implícita referência à escrita, e ao seu quase natural desgaste, aparece junto à uma inusitada pedra dos rins de um ruminante: o suposto “amuleto contra a melancolia”.

Esses objetos conformam, estranhamente, uma lição muito clara: é nocivo desfazer a solidariedade entre coisas embaçadas e aquelas que refletem a luz. Logo, entre as coisas esquecidas, que subjazem nas sombras, e as coisas que são iluminadas pelas lembranças. Os lápis, já corroídos pelo uso, e essas borrachas, usadas para apagar possíveis erros ou lembranças infelizes, agora, na coleção, não são descartáveis, mas têm valor coexistencial com a pedra, o cálculo renal dos ruminantes, ou seja, daqueles que ruminam. Para além dos animais como o boi, a girafa, o antílope, são ruminantes aqueles que refletem e pensam com insistência, os que fazem do pensamento o repensar infinito das coisas.

Se, como avalia Benjamin, é nos detritos, ou seja, nos restos, que as crianças reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, as artistas Leirner, Tarasantchi e Danziger, esculpem esse rosto por intermédio da escrita, da arte de recortar e colar, como já nos ensinava Antoine Compagnon em *O trabalho da citação* (1996).

Na introdução, ele relata:

Criança, tenho uma tesoura, pequena tesoura de pontas arredondadas, para evitar que me machuque; as crianças são muito desastradas até que atinjam a idade da razão, quando aprendem o alfabeto. Com minha tesoura nas mãos, recorto papel, tecido, não importa o que, talvez minhas roupas. Às vezes, se sou bem comportado, oferecem-me um jogo de imagens para recortar. São grandes folhas reunidas em um livreto, e sobre cada uma delas estão dispostos, em desordem, barcos, aviões, carros, animais, homens, mulheres e crianças. Tudo o que é necessário para reproduzir o mundo. [...] É

preciso consertar os estragos, colar novamente as extremidades que faltam. Mas não tenho sequer fita adesiva. Invejo esses dois grandes privilégios das pessoas adultas, a verdadeira tesoura, pontiaguda, e a verdadeira cola, que cola tudo, até o ferro (COMPAGNON, 1996, p. 13).

Após esse breve depoimento, Compagnon oferece ao leitor uma reflexão fundamental e que ilumina nossa leitura da obra de Leirner, Tarasantchi e Danziger. Para ele, o texto é a prática do papel, do exercício de cortar, colar, bricolar. Nesse sentido, as três artistas, cada uma ao seu modo, tanto na referência à trouxa de roupas sobre o catre, no conto de Giselda Leirner; quanto no relato da doação dos retalhos ou do enxoval da boneca tecido pela mãe, na autobiografia de Ruth Tarasantchi; ou os lápis e as borrachas gastos pelo tempo, no poema de Leila Danziger, as coisas estão lá, vivas, nomeadas, recortadas da memória e inscritas em livros.

Se assim for, é no texto, ou seja, na prática complexa do papel, que a sobrevivência da memória se realiza como citação. Esse desejo de satisfazer, quem sabe, a paixão infantil, muitas vezes interrompida, no gesto arcaico de recortar-colar, da criança, aproxima-a, metaforicamente, ao escritor e de seu duplo mais íntimo, o leitor. Além desse gesto inaugural do escritor e do leitor, subjaz, na inúmeras dobras possíveis da escrita/escritura, uma das preciosas lições de coisas, do mestre Drummond para o nosso tempo: a necessidade de gerir o mundo pelo verso, de viver com a palavra, para nos ressuscitar a todos.

Referências

- ANDRADE, C. D. A palavra e a terra. In: ANDRADE, C. D. *Lição de coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 11-14.
- BARTHES, R. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, W. A história cultural do brinquedo. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 244-248.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 114-119.

- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 222-232.
- BINES, R. K. Assombrações da infância com Boltanski e Benjamin. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 17/2, p. 227-245, jul.-dez., 2015.
- BOSI, V. Lição de coisas: “gerir o mundo no verso”. In: ANDRADE, C. D. *Lição de coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 103-118.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DANZIGER, L. *Três ensaios de fala*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- ECO, U. *A vertigem das listas*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- IGEL, R. Memórias do Holocausto. In: IGEL, R. *Imigrantes judeus/escritores brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 211-247.
- LEIRNER, G. Chá e maçãs. In: LEIRNER, G. *A filha de Kafka: relatos*. São Paulo: Massao Ohno, 1999. p. 77-93.
- LEVI, P. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MIRANDA, W. M. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- NASCIMENTO, L. Inscrição. In: NASCIMENTO, L. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 99-139.
- NESTROVSKI, A. Vozes de crianças. In: NESTROVSKI, A; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 185-205.
- TARASANTCHI, R. S. A boneca. In: TARASANTCHI, R. S. *A história de Ruth*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2019.
- VATTIMO, G. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Autorias dissidentes: da função-autor à função-curador

Giovani T. Kurz (USP)¹

Em entrevista no Louisiana Museum of Modern Art², em 2021, o artista Arthur Jafa diz: “I’ve been collecting images for a long time, and a big part of what I do is just compiling images”³ (Jafa, 2021, sem paginação); dez anos antes, o escritor Kenneth Goldsmith abria o seu *Uncreative writing* com uma citação de 1969 de Douglas Huebler – “The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more”⁴ (HUEBLER apud GOLDSMITH, 2011, p. 10) –, antes de propor uma torção sutil: “The world is full of texts, more or less interesting; I do not wish to add any more”⁵ (GOLDSMITH, 2011, p. 10). Muito antes, em 1988, Aracy Amaral aproveitava uma mesa-redonda no MoMA para sublinhar: “vivemos hoje uma época de cinema de diretores – e não cinema de histórias ou atores – nas artes visuais também vivemos, ao que parece, um tempo de exposições de curadores, e não mais de artistas” (AMARAL, 2021, p. 1).

Parte-se, neste ensaio, de um dado incontestável: a expansão desenfreada, irrefreável, do acesso e dos modos de acesso à informação, cuja consequência imediata é a produção, ou multiplicação, das formas de sujeição e agência. Uma vez que a literatura, assim como o sistema literário, não representa espaço de exceção, parece inevitável perguntar de que maneira a abundância imensurável de informações transforma o gesto de escritura. Ou, ainda, sempre como um problema teórico, pode-se interrogar sobre a maneira como a facilidade de

1. Doutorando em Letras Estrangeiras e Tradução na USP. Mestre em Estudos Lusófonos pela Université Lumière Lyon II. Mestre em Estudos Literários e Bacharel em Letras pela UFPR.
2. Jafa, Arthur. *A big part of what I do is just compiling images*. Entrevista concedida ao Louisiana Channel. <<https://www.youtube.com/watch?v=ujb3a-Y2zkw&list=WL&index=83>>. Acesso em: 20/10/2021.
3. “Há muito venho colecionando imagens, e boa parte daquilo que faço é só compilar imagens.” As traduções são minhas.
4. “O mundo está cheio de objetos mais ou menos interessantes; não me interessa acrescentar nada.”
5. “O mundo está cheio de textos mais ou menos interessantes; não me interessa acrescentar nenhum.”

acesso à literatura – como informação; como técnica – produz metamorfose nos modos de autoria. Propõe-se aqui dissecar a história canônica – europeia – da escritura enquanto questão central da crítica; encara-se o Autor, essa “personagem moderna” (BARTHES, 2012, p. 58). A curadoria, por sua vez, aparece em contexto adjacente: escavando menos o seu surgimento e mais a sua transformação, apondo sua convergência recente com a autoria e, a partir dessa aproximação, proponho uma sobreposição possível à escritura. A síntese a que se chega é a sobreposição das figuras do autor e do curador, de modo a se pensar no escritor como uma espécie de coletor de mitologias⁶; propondo-se, por fim, uma função-curador.

O escritor-autor aparece aqui como problema contemporâneo: retomam-se três teóricos da escritura que têm, em comum, uma leitura prévia da obra de Maurice Blanchot⁷ – Roland Barthes, Michel Foucault e Giorgio Agamben; de cada um deles, extrai-se um debate particular sobre a escritura: a função-autor, a morte do autor, o autor como gesto, respectivamente. Ainda que seja contraproducente esmiuçar cada um dos três ensaios – “A morte do autor” (1968), de Roland Barthes; “O que é um autor?” (1969), de Michel Foucault; e “O autor como gesto” (2005), de Giorgio Agamben –, retomo aqui algumas das suas ideias centrais, de modo a compor um panorama de debate. Na sequência, passo à curadoria com a retomada de *O fardo da curadoria* (2002), de Olu Oguibe, *Curadoria: ensaios & experiências* (2012), de Fernanda Pequeno, e *O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur* (2015), de Claire Bishop – é neste último que aparecem as ideias de Boris Groys, também fundamentais a este ensaio.

Deve-se destacar, antes, como a retomada de uma ideia de autor – talvez o conceito mais complexo da teoria literária – passa por uma série de recortes: temporal, geográfico-espacial, de gênero (do texto; do corpo), de classe. O *autor* não é conceito unívoco ou função estável; há uma volatilidade das práticas de autoria que aparece no centro deste ensaio. Nota-se a literatura ocidental como uma literatura

6. Cf. BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
7. “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela” (BLANCHOT, 2011, p. 17); “Aquele que reconhece como sua tarefa essencial a ação eficaz no centro da história, não pode preferir a ação artística. *A arte age mal e age pouco*” (ibid., p. 231, grifo meu).

que orbita o sujeito, cujas práticas individuais constituem o mote dos debates sobre autoria. Ao mesmo tempo, nota-se uma dissolução (morte?) da figura do autor na segunda metade do século XX – é a partir de tal dissolução que novas balizas para a autoria ascenderão.

A obra crítica de Roland Barthes – do jovem *Le degré zéro de l'écriture* [O grau zero da escritura], de 1953, até seus ensaios póstumos de *Le bruissement de la langue* [O rumor da língua] – tem nas questões do autor e da escritura o seu centro. Aqui, volto a um de seus ensaios mais conhecidos, *A morte do autor*, de 1968 – e incluído em *O rumor da língua* –, para colocar em xeque as noções de autor e escritura. O texto começa de maneira bastante assertiva: “A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem”; “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012, p. 57). É quando, segundo ele, se produz “esse desligamento, a voz perde a sua origem” e “o autor entra na sua própria morte” que “a escritura começa” (ibid., p. 58).

Para Barthes, é central destrinchar, num movimento arqueológico, a figura do autor; só assim será possível pensar a escritura como gesto daquele que escreve. “O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o *prestígio do indivíduo* ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’” (ibid., grifos meus). Ao retomar o poeta francês Stéphane Mallarmé, Barthes apresenta a necessidade de se “colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário”; afinal, “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir esse ponto em que só a linguagem age” (ibid., p. 59). Para o crítico francês, é central que se estabeleça uma distinção entre cada instância da constituição do texto – escritor, autor, narrador.

Ele propõe, neste sentido, a categoria do *escriptor*, que “nasce ao mesmo tempo que seu texto; [que] não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, [que] não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (ibid., p. 61, grifos originais). E então o arremate, fundamental para a proposta deste ensaio. Barthes diz:

Sabemos que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teleológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um *espaço de dimensões múltiplas*, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais *nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. [...] [O] escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras.* (ibid., p. 62, grifos meus).

De *Leçon* – a aula inaugural de Barthes no Collège de France –, publicado em 1977, pode-se extrair a definição que Barthes dá do escritor – “entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática” (BARTHES, 2013, p. 27). A recusa de Roland Barthes em enxergar o escritor como “mantenedor de uma função” pode, em alguma medida, retomar um texto de Michel Foucault publicado no ano seguinte a *A morte do autor* – a conferência *O que é um autor?*. Foucault, que se ocupou da autoria em *Arqueologia do saber*, em *A ordem do discurso* e na conferência de 1969, enxerga a noção de autor como parte da sua crítica geral à noção de sujeito e à função fundadora do sujeito. A ideia do autor é colocada em xeque também na crítica literária e na relação escritura/morte, o que constitui um dos seus principais vínculos com Maurice Blanchot – a quem Foucault inclusive dedica o ensaio *O pensamento do exterior*, de 1966. Blanchot dedica a seção IV do seu *O espaço literário* a vincular “a obra e o espaço da morte”. Ali, o escritor francês parte de Kafka para dizer que se deve:

Escrever para poder morrer – Morrer para poder escrever, palavras que nos encerram em sua exigência circular, que nos obrigam a partir daquilo que queremos encontrar, a buscar apenas o ponto de partida, a fazer assim desse ponto algo de que nós nos aproximamos distanciando-nos dele, mas que autorizam também esta esperança: onde se anuncia o interminável, a de apreender, a de fazer surgir o término. (BLANCHOT, 2011, p. 97, grifos originais).

A experiência da escritura como uma experiência de ausência ou de morte recorre em Barthes, Foucault e Agamben – em cada um à sua maneira, é evidente. Foucault inicia *O que é um autor?* com a afirmação de que “essa noção [do autor] constitui o momento crucial da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências” (FOUCAULT, 2011, p.

267). Ele segue: “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (ibid., p. 268, grifos meus);

O sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constatarem esse desaparecimento ou morte do autor. (ibid., p. 269).

Então a síntese: “um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso” (ibid., p. 273): “a função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação de certos discursos no interior de uma sociedade” (ibid., p. 274, grifos meus). A autoria aparece, portanto, como validação institucional da possibilidade de se escrever; é, para ser mais simples, um espaço de poder – o autor seria um produtor de discursividades. “O autor não é uma fonte infinita de significações que viriam preencher a obra, o autor não precede as obras”; ele é, na verdade, “um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção” (ibid., p. 298).

Em *A ordem do discurso* reaparece o debate sobre o espaço da autoria e uma genealogia do autor – “O autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2014, p. 25) –:

É bem possível que o ato de escrever tal como está hoje institucionalizado no livro, no sistema de edição e no personagem do escritor, tenha lugar em uma “sociedade de discurso” difusa, talvez, mas certamente coercitiva. A diferença do escritor, sem cessar oposta por ele mesmo à atividade de qualquer outro sujeito que fala ou escreve, o caráter intransitivo que empresta a seu discurso, a singularidade fundamental que atribui há muito tempo à “escritura”, a dissimetria afirmada entre a “criação” e qualquer outra prática do sistema linguístico, tudo isto manifesta na formulação (e tende, aliás, a reconduzir no jogo das práticas) a existência de certa “sociedade do discurso”. (ibid., p. 38-39).

Em 2005, nos ensaios de *Profanações*, Giorgio Agamben volta à “função-autor” em *Autor como gesto*; mais da metade do ensaio é uma retomada de *O que é um autor?*. O filósofo italiano parte da “indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escritura contemporânea” (AGAMBEN, 2007, p. 55) para cravar: “O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (ibid.). Agamben diz:

O nome de autor não se refere simplesmente ao estado civil, não “vai, como acontece com o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu”; ele se situa, antes, “nos limites dos textos”, cujo estatuto e regime de circulação no interior de uma determinada sociedade ele define. (...) Disso nascem as diferentes características da função-autor no nosso tempo: *um regime particular de apropriação, que sanciona o direito de autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos entre textos literários e textos científicos, aos quais correspondem modos diferentes da própria função; a possibilidade de autenticar os textos, constituindo-os em cânone ou, pelo contrário, a possibilidade de certificar o seu caráter apócrifo; a dispersão da função enunciativa simultaneamente em mais sujeitos que ocupam lugares diferentes; e, por fim, a possibilidade de construir uma função trans-discursiva, que constitui o autor, para além dos limites da sua obra, como “instaurador de discursividade”.* (ibid., p. 56, grifos meus).

Dando destaque à singularidade da ausência do autor de que fala Foucault, o italiano diz que “O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito” (ibid., p. 61). Outra vez surge a expressão do vazio; a ausência como marca fundamental da escritura. Ele conclui nesta direção: “Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (ibid., p. 69). Por fim: “O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, indefinidamente fogem disso” (ibid., p. 62-63). Da curadoria pode-se extrair de imediato uma ideia de cuidado – o curador como um cuidador, um cura, um curandeiro; ou ainda, etimologicamente, um curioso. Olu

Oguibe, em *O fardo da curadoria*, afirma a origem da posição exatamente neste sentido:

As origens da profissão de curador não estão nos espaços glamourosos do mercantilismo cultural que associamos com a curadoria hoje em dia, mas certamente em uma ocupação mais modesta, a curadoria religiosa ou monástica, cuja responsabilidade é vigiar os objetos icônicos, imagens e registros. A vocação de curar remonta a uma profissão ainda mais modesta e zelosa, a de zelador ou enfermeiro, cuja dedicação é motivada pelo cuidado e amor pelo objeto sob sua responsabilidade. (OGUIBE, 2004, p. 13).

Oguibe tensiona também o lugar institucional da curadoria – fragmento em que se abre brecha para sobrepor as noções de instituição para ele e para Michel Foucault. O teórico da arte diz que:

A profissão de curador na arte contemporânea foi diversificada e ampliada para fora da estrita, e possivelmente obrigatória, associação institucional que a caracterizou nas décadas anteriores. Novos espaços e áreas de prática surgiram, incluindo, por exemplo, aqueles que hoje são ocupados de uma forma mais significativa pelo curador independente ou viajante, o qual é mais livremente conectado a galeria, museu ou coleção, podendo ainda agenciar projetos de mercado ou consultoria para essas instituições, além de perseguir projetos fora da esfera institucional. (ibid., p. 8).

Deve-se destacar a categoria do curador independente ou viajante. Recuperando o texto de Oguibe, mas se afastando de algumas de suas percepções – até pela distância de quase uma década –, Fernanda Pequeno trata do par curador-curandeiro em *Curadoria: ensaios & experiências*. Ela reconhece “os trocadilhos que se fazem a respeito das semelhanças dos vocábulos curador e curandeiro” (PEQUENO, 2012, p. 16), mas faz questão de esclarecer:

“embora com etimologia comum, relacionada ao cuidado, o curador não é um curandeiro, ele não opera milagres. O curador pode, no limite, atuar como um placebo ou remédio paliativo, mas não efetiva sozinho a cura de um objeto doente ou de um artista terminal, por mais bem relacionado ou bem intencionado que seja. E é nesse sentido que a ele sozinho não cabe a realização de milagres”. (ibid.).

Fernanda Pequeno propõe sua arqueologia da curadoria, ampliando a perspectiva de análise etimologicamente:

Se a função do curandeiro é curar doentes da alma e do corpo através de sugestões e práticas ritualísticas, o curador, por outro lado, é o profissional que cuida do trabalho de arte e de sua aparição pública através de recortes históricos, conceituais e materiais específicos, por meio de montagens de exposições permanentes e temporárias ou ainda por edições de partes da produção ou das linguagens de artistas. Desse modo, a possível leitura convergente do curador e do curandeiro é que ambos seriam mediadores: o xamã entre o divino – ou sobrenatural – e o nosso mundo concreto, o curador entre as diversas instâncias que compõem a complexa rede da arte contemporânea. (ibid., p. 17).

A curadoria, por óbvio, não consiste no simples depósito ou acúmulo, mas em um processo ético de agenciamento de enunciações. Ainda no ensaio da Fernanda Pequeno, aparece a artista Julia Debasse, que diz que “o curador permite que o trabalho do artista encontre o público em uma situação que seja condizente com o trabalho” (ibid., p. 21) – nota-se o eco do gesto de Agamben – “o gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso” (op. cit., p. 63).

Cabe ainda retomar muito rapidamente um ensaio de Claire Bishop, *O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador autor*. No texto, a pesquisadora já de saída retoma Boris Groys, para quem “os papéis do curador e do artista são um só: posto que criação e seleção convergem no readymade duchampiano, a autoria de hoje é necessariamente uma ‘autoria múltipla’, mais semelhante à de um filme, uma produção teatral ou um concerto” (BISHOP, 2015, p. 270, grifos meus). Citando Nathalie Heinich e Michael Pollak, Bishop sublinha como “a recentemente singularizada posição do curador como criador é comparável ao autor na teoria do cinema” (ibid., p. 278). Deve-se enfatizar como o ensaio de Claire Bishop é ele próprio um exercício de curadoria, uma colcha de retalhos, com o perdão do clichê. A autora revisita uma série de teóricos e compõe sua perspectiva a partir da sobreposição das citações – movimento similar ao meu, neste texto. Merece destaque ainda o título do seu ensaio, *O que é um curador?*, intertexto incontornável. A menção implícita a Michel Foucault evoca o debate sobre o espaço curatorial enquanto espaço de tensionamento de discursos; ler o que o francês afirma sobre as particularidades

de cada campo discursivo abriga também um pensamento sobre a curadoria enquanto gesto de poder:

A formação regular do discurso pode integrar, sob certas condições e até certo ponto, os procedimentos do controle (é o que se passa, por exemplo, quando uma disciplina toma forma e estatuto de discurso científico); e, inversamente, as figuras do controle podem tomar corpo no interior de uma formação discursiva (assim, a crítica literária como discurso constitutivo do autor): de sorte que toda tarefa crítica, pondo em questão as instâncias do controle, deve analisar ao mesmo tempo as regularidades discursivas através das quais elas se formam; e toda descrição genealógica deve levar em conta os limites que interferem nas formações reais. (op. cit., p. 62).

A aproximação: tal como o escritor, cuja autoria se legitima pelo espaço em que se desenvolve, o curador não é apenas título ou acessório; propõe-se aqui uma “função-curador”, de modo a se pensar – a partir de Foucault – nas características institucionais e na organização do saber que permitem que a autoria hoje passe prioritariamente pela seleção, pelo recorte ético de enunciações. O gesto de escritura seria então um gesto de curadoria. Interroga-se, afinal, como o curador se “põe em jogo” no texto. Pode-se pensar ainda no autor como *procurador* – alguém que cuida *pelo* outro. Pensando, por fim, na narração literária, propõe-se ainda o desdobramento do conceito em um “narrador-curador”, como função narrativa – outro ensaio seria necessário para compilar e destrinchar as manifestações do conceito em textos literários, mas recupero o exemplo óbvio da escrita não-criativa de Kenneth Goldsmith⁸ e os trabalhos de Leonardo Villa-Forte⁹ como caminhos para se pensar do gesto curatorial em literatura.

Deve-se destacar um dado fundamental sobre a possibilidade de se sobrepor os gestos da escritura e da curadoria – ou, ainda, sobre deliberadamente confundi-los –: o escritor-curador não opera simplesmente na base do ready-made de Duchamp, com deslocamento de contexto e ressignificação do texto; o escritor-curador produz a

8. GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing*. Managing Language in the Digital Age. Nova York: Columbia University Press, 2011.
9. Cf. VILLA-FORTE, Leonardo. Voz e expressão na escrita recriativa. *Scriptorium*, v. 3, n. 1, p. 58, 31 dez. 2017; VILLA-FORTE, Leonardo *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

própria ausência no gesto de escritura – “o texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência” (AGAMBEN, 2007, p. 63) –, de modo a organizar eticamente as enunciações; a voz individual se desfaz como meio de abrigar outros discursos. O escritor como um regente de vozes – ou, enfim, o escritor como curador.

Barthes (2012?) fala na escritura como “a destruição de toda voz, de toda origem”, e no texto como “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” – o escritor só poderia imitar um gesto anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras. Foucault (2001?) fala na escritura como “abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer”; e a função-autor como “modo de existência e de circulação dos discursos no interior de uma sociedade”. Assim, a conclusão é imediata: se Agamben fala no gesto como “exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2017, p. 59) e Boris Groys aponta “os papéis do curador e do artista como um só”, de “criação e seleção”, a escritura seria esse gesto de curadoria. Volto a *O espaço literário* de Maurice Blanchot:

A atividade artística, para aquele mesmo que a escolheu, revela-se insuficiente nas horas decisivas, essas horas que soam a cada hora, em que “o poeta deve completar sua mensagem pela recusa de si”. A arte pôde conciliar-se outrora com outras exigências absolutas, a pintura serviu aos deuses, a poesia fê-los falar; é que essas potências não eram deste mundo e, reinando fora do tempo, não mediam o valor dos serviços que lhes eram prestados para sua eficácia temporal. A arte também esteve a serviço da política, mas a política não estava então a serviço exclusivo da ação, e a ação ainda não tomara consciência de si mesma como exigência universal. Enquanto o mundo não é realmente o mundo, a arte pode, sem dúvida, ter aí sua reserva. Mas essa reserva, é o próprio artista que a condena, se, tendo reconhecido na obra a essência da arte, reconhece desse modo o primado da obra humana em geral. A reserva permite-lhe agir em sua obra. Mas a obra nada mais é, então, do que a ação dessa reserva, ação puramente reservada, inatuante, pura e simples reticência em relação à tarefa histórica que não quer a reserva mas a participação imediata, ativa e ordenada, na ação geral. (op. cit., p. 232).

Referências

- AGAMBEN, G. O autor como gesto. In: AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. In: AGAMBEN, G. *Notas sobre a política*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- AMARAL, A. *O curador como estrela*. Disponível em <https://www.academia.edu/download/36575840/amaral_aracy_o_curador_como_estrela_1988_1285107666.pdf>. Acesso em: 25/10/2021.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, R. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BENJAMIN, W. O colecionador. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: Ed. UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- BISHOP, C. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur. *Revista Concinnitas* v. 02, p. 13, 2015.
- FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo; Edições Loyola, 2014.
- GOLDSMITH, K. *Uncreative writing: managing language in the digital age*. Nova York: Columbia University Press, 2011.
- JAJA, A. “A big part of what I do is just compiling images”. Entrevista concedida ao Louisiana Channel. <<https://www.youtube.com/watch?v=ujb3a-Y2zkw&list=WL&index=83>>. Acesso em: 20/10/2021.
- OGUIBE, O. O fardo da curadoria. *Revista Concinnitas*, v. 1, n. 6, p. 6–18, 2004.
- PEQUENO, F. Curadoria: ensaios & experiências. *Revista Concinnitas*, v. 02, p. 21, 2012.

Como um *flâneur*: o narrador em trânsito em *Orgia*, os diários de Tulio Carella

Moacir Japearson Albuquerque Mendonça (UFAL)¹

O autor, a obra

Em Grego Antigo, *orgia* é o plural de *orgion*, uma cerimônia de adoração ao deus Dionísio, cujas “festas populares, as Dionisiacas, eram centradas no tema do vinho. As mais importantes foram as Grandes Dionisiacas de Atenas, celebradas no princípio de março. Foram elas que deram origem ao nascimento da poesia dramática grega” (HACQUARD, 1996. p. 101). Este deus do olimpo grego tem uma simbologia interessante, pois representa não só o vinho, bebida usada nestas cerimônias para provocar um êxtase, mas também o teatro e suas máscaras. É um deus que se apresenta multifacetado, com a máscara que serve como a representação de várias identidades possíveis.

Orgia foi o nome escolhido por Italo Tulio Carella para a sua obra que teve sua primeira edição em 1965. O autor, que além de escritor era roteirista, poeta e professor, já era um intelectual conhecido na Argentina, seu país natal, ganhando inclusive a “faixa de honra” da Sociedade Argentina de Escritores nos anos 1950, principal prêmio literário argentino, pela obra *Cuaderno Del Delirio* (1959), na qual fala das impressões e narra diálogos a partir de uma turnê que fez por cidades da Europa. Com esse currículo, foi convidado por Hermilo Borba Filho, um intelectual brasileiro importante, também escritor e um dos fundadores do Teatro Popular do Nordeste (TPN)², a dar aulas na recém-criada Escola de Belas Artes da Universidade do Recife, atual Universidade Federal de Pernambuco. O nome de Tulio Carella foi sugerido por um amigo paulista de Hermilo Borba Filho, que provavelmente tinha a intenção de “oxigenar” o curso, e o convite foi aceito pelo argentino de pronto. Recife se mostrava uma experiência exótica para o autor, que já conhecia São Paulo, mas a capital

1. Graduado em Letras pela UFRPE e Mestre em Estudos Literários pela UFAL.
2. O Teatro Popular do Nordeste nasceu no início dos anos 1960, ambicionando criar uma maneira “nordestina” de interpretar e encenar, bem como pautar esse teatro de uma qualidade que poderia ser oferecida ao público recifense.

nordestina lhe parecia algo diferente a ser experienciado. Deixou sua esposa e sua cidade Buenos Aires e desembarcou na Recife do começo dos anos 1960 que, assim como muitas outras cidades, fervilhava intelectualmente, mas vivenciava um certo fechamento moral e político pelo qual passava o Brasil e que iria culminar, poucos anos mais tarde, em uma ditadura civil militar.

A obra fala da cidade do Recife, do seu contexto histórico importante naquele começo de década, das percepções sobre essa urbe, mas muito mais sobre os encontros com os homens do centro da cidade, em especial os homens negros que povoavam aquele microcosmo habitado pelo autor. Desta forma, a escolha do nome da obra por parte de Tulio Carella não foi casual. Seu passado intelectual provavelmente conectou o significado importante do termo *orgia* e trouxe com isso uma representatividade dessa nova faceta sexual do autor, homoerótica em essência. Penso que essa escolha do nome, potente em seu significado, não foi aleatória e foi um movimento, por parte do autor, para falar ao seu leitor ao menos de duas formas diferentes: a escolha do título *Orgia* pode significar tanto o movimento do caos, motivado pelo encontro com seus múltiplos parceiros que povoam a narrativa da obra, uma alusão portanto ao excesso sexual, como também pode perfeitamente ser uma escolha para representar essa nova máscara vestida pelo autor, que serve menos para esconder e mais para descortinar algo novo, um vestir de uma nova identidade sexual. Assim como no teatro grego, nesse passado revisitado por Tulio Carella a partir da escolha do título, as máscaras servem ao ator como representação de uma identidade provavelmente nova, já que em nenhuma outra obra anterior isso está tão claramente colocado e nem há fatos em sua bibliografia que tragam isso, onde a máscara posta representa aquilo que se quer falar ao leitor.

Nesse caso específico, penso que o autor quis claramente descortinar essa sua passagem pela cidade do Recife – esse novo mundo –, da qual emergem homens naquele microcosmo, homoerótico em profundidade, em um abrir de cortinas como em um início de peça de teatro, a partir da escolha do título. E a cidade é o meio no qual esse abrir de cortinas, esse descortinar, acontece e se estabelece: “O que me atrai no Recife é a atmosfera moral, ou melhor, imoral. Isto é a África com as vantagens do ocidente. Vantagens que terei de abandonar um dia, como uma roupa velha” (CARELLA, 2011, p. 168), trazendo a África no texto como sendo uma imagem relacionada ao

erotismo e à beleza dos corpos negros e a uma certa liberdade que, depreende-se não ter sido vivenciada pelo autor em Buenos Aires.

Em sua primeira edição de 1965, lançada pela José Álvaro Editor dentro de uma coleção erótica organizada pelo próprio Hermilo Borba Filho, que também fez a tradução, há duas contracapas: na primeira delas, temos *Orgia, Diário Primeiro* como subtítulo e a segunda contracapa traz o subtítulo *Orgia, Volume I*, provavelmente em uma intenção de lançar uma segunda obra posteriormente, fato que não se concretizou. A obra é estruturada como um romance, dividida em oito capítulos e é assumidamente uma escrita de si. Tulio Carella fazia suas anotações diárias em cadernos que mantinha em seu apartamento no centro da cidade e, provavelmente, foi por esses cadernos-diários que continham, além de anotações, desenhos, que a obra foi construída, através de trocas de cartas entre ele e Hermilo Borba Filho, em um movimento de memória que percorreu de Buenos Aires a Recife, portanto fazendo o caminho contrário feito pelo autor, anos antes.

É importante falar que, e isso importa sobremaneira nessa passagem de Tulio Carella pelo Recife, no contexto histórico do começo dos 1960, havia no Nordeste, principalmente em Pernambuco, o movimento das Ligas Camponesas³, um precursor do movimento pela reforma agrária, que tinha como reivindicação inicial o direito pelo

3. As Ligas Camponesas constituíram um movimento legalizado e organizado de agricultores, notadamente de Pernambuco, que começou provavelmente em 1955 e fora até o começo da ditadura de 1964, com a intenção de uma luta pela reforma agrária. Eram orientados, em certa medida, pelo Partido Comunista do Brasil. Segundo o site do Centro de Pesquisa e Documentação Histórica da Fundação Getúlio Vargas, “O movimento que se tornou nacionalmente conhecido como ‘ligas camponesas’ iniciou-se, de fato, no engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão, nos limites da região do Agreste com a Zona da Mata de Pernambuco. A propriedade congregava 140 famílias de foreiros nos quinhentos hectares de terra do engenho que estava de ‘fogo morto’. O movimento foi criado no dia 1º de janeiro de 1955 e autodenominou-se Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP). Coube a setores conservadores, na imprensa e na Assembleia, batizar a sociedade de ‘liga’, temerosos de que ela fosse a reedição de outras ligas que, em período recente (1945-1947), haviam proliferado abertamente na periferia do Recife e nas cidades-satélites, sob a influência do Partido Comunista Brasileiro, então Partido Comunista do Brasil (PCB).” Disponível em <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/ligas-camponesas>. Acesso: 18/10/2021.

enterro em ataúde, mas que estendeu suas demandas para a reivindicação pela terra, o que ligou o sinal vermelho da elite pernambucana. Nesse cenário, Tulio Carella foi confundido com um traficante de armas cubano para as Ligas (MACHADO, 2011). Vigiado pela polícia pernambucana, ainda no começo do ano 1961, foi preso e torturado pelo exército brasileiro, fato esse – a prisão– noticiado por jornais locais da época (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1961; JORNAL DO COMMERCIO, 1961), embora a referência à tortura tenha sido feita somente no último volume da tetralogia de memórias de Hermilo Borba Filho, *Deus no Pasto* (BORBA FILHO, 1972). Esse fato foi substancial na vida de Tulio Carella e no feitiço da obra, pois a transgressão que se vê em *Orgia* parte muito de uma resposta a essa violência vivida por ele.

O trecho da tortura em *Deus no pasto* é um relato contundente e que sintetizo aqui, pois a passagem é longa e detalhada. As referências ao exército brasileiro são claras, apesar de Hermilo Borba Filho não falar isso abertamente pois, é preciso dizer, o livro foi lançado em 1972, portanto quatro anos após a instauração do Ato Institucional Número 5 (AI5), fase dura da ditadura civil militar brasileira:

À tarde fui ao apartamento de Lúcio Ginarte⁴, encontrando-o assistido de três alunos: um rapaz e duas moças. Já estavam preparando a bagagem: maletas, caixões, caixas, embrulhos, o que havia comprado no Recife... Ficamos um pouco constrangidos diante um do outro e nos sentamos numa cama baixa enquanto os alunos continuavam a tarefa. Apertei-lhe fortemente a mão procurando uma palavra para dizer-lhe. Na sua mistura de português e castelhano falou como por acaso:

[...] – Veja minhas mãos.

Olhei-as: os nós dos dedos estavam escalavrados e como a casca ainda mal se formara podia-se ver a ferida de um castanho avermelhado.

– Bateram demais nas minhas mãos para dar impressão de que havia reagido.

4. No relato, Hermilo Borba Filho usa o codinome de Tulio Carella na obra, Lúcio Ginarte, muito provavelmente pelo contexto em que *Deus no Pasto* foi editada, em um pós AI5, como falado. A referência ao escritor argentino pelo seu alter ego e não pelo seu nome próprio usada em *Deus no pasto* é frequente no livro, mas não o é na sua totalidade, pois há partes nas quais ele faz menção direta ao nome de Tulio Carella.

Arrancou os sapatos e eu também pude ver marcas na sola dos pés. Quando tirou a camisa constatei os grandes vergões que se cruzam nas suas costas largas flageladas por chicotes de couro.

– Perguntaram-me quando eu ia saindo aqui do apartamento:

– Quem?

– Eles.

– Seus amigos?

[...]

– Não, os outros. -Fez pausa e continuou: -Eu ia saindo justamente para ir ao Departamento de Estrangeiro revalidar o visto do meu passaporte quando encostou um jipe com dois sujeitos na frente e um atrás. O da frente, ao lado do motorista, perguntou-me se eu me chamava Lúcio Ginarte. Respondi-lhe que sim. Ele, então, me disse que eu precisava comparecer ao Departamento de Estrangeiros para uma questão de Rotina. Achei muito natural, admirado somente da coincidência. Tomei o jipe que, em vez de rodar para o lugar habitual, enveredou por outras ruas. Estranhei aquilo e interoguei os ocupantes do veículo, mas eles não me deram resposta, o motorista acelerando a marcha, alcançando a avenida da praia e aumentando ainda mais a velocidade... Se fossem assaltantes ficariam decepcionados com minha pobreza. Foi a minha primeira ideia porque não me ocorreu que eu estava sendo raptado pela lei. Afinal, chegamos a um barracão de madeira e eles, já de revólver em punho, mandaram que eu descesse, empurrando-me de porta adentro. Quando atingi um pequeno corredor, meio cambaleante por causa do empurrão, fui logo recebido por uma saraivada de socos na cabeça que me deixaram meio tonto. Amarraram-me as mãos às costas e levaram-me, com pancadas, para uma pequena sala onde estava sentado um homem. Fiquei de pé, Ele me interrogou durante mais de uma hora, querendo saber onde estavam as armas, quem eram meus companheiros, onde se dera o desembarque, DE onde eu recebera o dinheiro. Tentei explicar que sou professor da EAGA, que nada sabia daquilo de armas, mas ele gritava para mim, dizendo que já se sabia de tudo, que viera informação do Rio para prender-me, a mim, um cubano grandalhão que vivia entregando pacotinhos no cais do porto a pessoas suspeitas, sempre nas sombras, nos encontros em pontes, cafés, mictórios, praças afastadas.

– Depois- disse Ginarte... jogaram-me num minúsculo quarto gradeado e eu fiquei a ver o dia correr, a noite chegar... Noite avançada devo ter caído numa espécie de sonolência da qual fui despertado com um pontapé na bunda. Despiram-me e surraram-me nas costas, nos pés e nos dedos das mãos com um cassetete de borracha.

Ordenaram-me que me vestisse, puseram uma venda nos meus olhos, dois homens me agarraram pelos braços um em cada lado. Guiando-me, eu sentia então o estômago roncar de fome, as dores das pancadas iram se afastando cada vez mais. Empurraram-me para dentro de um automóvel e devemos ter andado uns vinte minutos. Eu ouvia o ronco dos aviões, muito próximo, por isso não foi difícil saber que estávamos num aeroporto... fizeram-me subir numa escadinha, senti o cheiro próprio de avião, naquela mistura de óleo e gasolina, de ambiente abafado, fazia um calor insuportável, nem sequer me ocorrera a ideia de afastar um pouco a venda já que estava com as mãos livres... logo estávamos na pista e levantando voo. As perguntas continuavam monótonas, sempre as mesmas, agora, porém com a ameaça de ser atirado do avião caso não desse respostas satisfatórias⁵. Não sei quanto tempo voamos. Continuei com os olhos vendados ao abandonar o aparelho e a venda somente foi retirada quando novamente me atiraram para uma outra cela. (BORBA FILHO, 1972, p. 175-182).

Durante a prisão de Tulio Carella, seus cadernos-diários foram confiscados pelo exército e chegaram às mãos do reitor⁶ e ele foi “convidado” a sair da Universidade do Recife e “extraditado informalmente” do país, para o qual nunca mais voltou, apesar das tentativas de lecionar em São Paulo e Salvador. É preciso dizer que *Orgia* nunca foi editada na Argentina, seu país natal. Em pesquisa *on-line* no site das duas principais bibliotecas do país, a Biblioteca Nacional Argentina⁷ e a Biblioteca do Congresso Argentino⁸ não há nenhum exemplar da obra no catálogo, o que mostra um descuido para com ela no país natal do autor.

Há em *Orgia* um movimento transgressor claro. Primeiro, nas escolhas linguísticas materializadas em uma linguagem “navalha na carne” no momento de um fechamento moral importante no Brasil. Já o segundo movimento transgressor importante vem da escolha do

5. Essa referência é importante, pois lembra os chamados voos da morte, que foram práticas das ditaduras argentinas e chilenas.
6. João Alfredo foi reitor da Universidade do Recife de 1959 a 1964.
7. Pesquisa feita a partir de consulta *on-line* na Biblioteca Nacional Argentina. Busca pelo link: <https://catalogo.bn.gov.ar/F/NPFD2R9AK797IQC8GY19MUR8BM8SJ5XTQGALVAHAM9R4G6IC6Y-02783?func=find-b&find_code=WRD.&request=tulio+Carella>. Acesso em: 16/10/2021.
8. Pesquisa feita a partir de consulta *on-line* na Biblioteca do Congresso de La Nación Argentina. Busca pelo link: <<https://consulta.bcn.gob.ar/bcn/Catalogo.Buscar?d=P&fe=&fs=32&q=Tulio+Carella>>. Acesso em 16/10/2021

título, da própria obra em si e do que ela significa, no assumir dela para o leitor e para um mundo acadêmico e intelectual brasileiro e argentino. Isso fica claro no relato de Machado (2018) quando nos diz que 35 exemplares foram entregues, em mãos, a amigos e intelectuais argentinos, em um claro movimento de se fazer ouvir e mostrar uma obra que descortinava muito dessa sua passagem pelo Recife. Separo aqui um fragmento importante do livro e que, por motivo de espaço (leva quase três páginas), está sintetizado. Nele, Tulio Carella fala do seu primeiro encontro com King Kong, um jovem lutador com corpo escultural vindo do interior do estado e, talvez, sua única paixão no livro, nunca confessada abertamente:

King Kong deveria ter a voz de Hildo, grave, sonora, atraente, como um abismo de promessas luxuriosas. Lucio vai também à janela e King Kong dá-lhe espaço, afastando-se um pouco para a direita. Não muito. O vão não é largo e estão muito juntos... O contato é uma pergunta e a pergunta demora a ser feita. A passividade de Lúcio é uma resposta, um consentimento. Para ter certeza, King Kong acentua a pressão, movendo-se apenas. Acentua, também, a intimidade e a pergunta muda é agora o sexo que se comprime na coxa de Lúcio.

A respiração de ambos tornou-se mais profunda, mais calma; o caçador não respira enquanto se aproxima da presa e aponta a arma: a presa também não respira, esperando passar despercebida ou despertar a compaixão do caçador. King Kong procede com cautela: pouco a pouco desliza para as costas de Lúcio até encontrar uma saliência convexa, onde se instala, a princípio suavemente, depois acentuando o roçado para torná-lo vivo, intencional, e não casual.

[...] Com uma liberdade que deixa Lúcio pasmado, desabotoa a camisa e tira-a. Faz a mesma coisa com a calça. Está completamente nu e se exhibe com orgulho: sabe que é difícil achar um corpo mais perfeito que o seu.

[...] Mas King Kong não entende as preliminares prolongadas: quer trepar sem mais espera. Gira-o, para colocá-lo na frente dele, de costas, e sem perder tempo apoia a glândula na carne indefesa. Lucio que se havia distraído contemplando por um instante os corpos no espelho, rebela-se: nunca poderá aguentar esse caralho. Tenta separar-se, mas as mãos de King Kong o impedem, enquanto continua empurrando em vão para forçar a entrada muito estreita.

É preciso que entre nesse corpo pálido, alheio à sua terra, para comunicar-se com os deuses brancos que o habitam, mesmo que

tenham que rasgá-lo e fazê-lo sangrar. Bota mais saliva, abre as nádegas e aponta com o membro teso.

[...] King Kong é dono do seu corpo, submete-o; sente que toca no fundo e que triunfa. Suas garras se tornam de seda, em vez de cravar os dedos acaricia o peito, as costas, o ventre e apoia seu rosto num dos ombros de Lúcio para saborear com mais clareza os gemidos do paciente. (CARELLA, 2011, p. 120-122).

Essa linguagem direta que, ainda atualmente, não é tão naturalizada por uma parte dos leitores na forma como é nomeada, é acesada todo o tempo na obra e por isso ela é transgressora, pois rompe, dessa maneira, com uma linguagem formal instituída por uma convenção social que estabelece normas dentro de uma dada endoxa. Desta forma, *Orgia* é não somente uma obra complexa em suas camadas, mas também transgressora, pensada e escrita como uma resposta à violência, física e mental, sofrida por Tulio Carella nessa passagem pelo Recife.

O narrador em trânsito e o flâneur

As teorias sobre o narrador, na maioria das suas configurações, têm uma visão estruturalista, categorizando esse objeto. Nelas, o narrador ora está dentro daquilo que narra e é diretamente participativo desta narrativa, ora narra aquilo que vê, mas não é parte daquilo, ou não quer se fazer parte daquilo, narrando de uma distância considerável e com isso construindo uma narrativa afastada. Tudo isso levando em consideração uma posição espacial específica ou não, dando ênfase ao ponto de vista deste narrador. Portanto, esse *point of view* trabalha mais no terreno da geolocalização espacial, indicada fisicamente ou não ao leitor (FRIEDMAN, 1967; GENETTE, 1972; USPENSKY, 1973). Em Narratologia, isso é importante para entendermos muitos aspectos do texto como, por exemplo, o que o autor quer comunicar ou para quem quer comunicar. Talvez não caiba aqui falar sobre todas essas categorias que estão nas teorias sobre o narrador, sempre enxergando a importância delas na crítica literária e no próprio entendimento do texto. Adicionado a isso, há ainda aspectos importantes a serem considerados quando a escrita é de si, assumida assim ou não por quem a escreve. O narrador, portanto, é o oleiro da obra, e muito do que ele é está representado na maneira como esse

operário escolhe a forma na qual vai construir essa matéria literária.

Em *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin (1994) enxerga esse narrador em uma visão mais sociológica e menos geocêntrica quando o divide dentro de uma perspectiva da narrativa oral, e não somente da narrativa escrita. Para o autor, a importância daqueles que narram a partir do seu local, “o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p.198), representado pelo camponês sedentário, e o marinheiro comerciante, aquele “que vem de longe” (BENJAMIN, 1994, p.198) e que tem muito para contar, possui grande importância. Essa perspectiva benjaminiana encerra uma outra relação do narrador com aquilo que narra, mas principalmente com seu meio, trazendo, pela oralidade, suas tradições contadas a quem está ao seu redor e aos seus descendentes, mesmo que sem grandes deslocamentos territoriais. E do narrador que, por deslocamentos, traz essas histórias ao meio em que convive naquele momento, fazendo fluir também essas histórias através daqueles que as ouvem, os aprendizes:

A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 1994, p.198).

Isso é importante porque traz o narrador a um centro de discussão social, de percepção do mundo a partir desse narrador, que pode ser um sedentário ou um errante nômade, mas que vê e enxerga aquele mundo que vivencia e passa essa percepção para quem convive com ele. Essa narração sustenta, ao longo do tempo, não somente as tradições, mas as histórias individuais e as identidades e importâncias que elas podem carregar. Há, nessa perspectiva, uma relação intrínseca desse narrador com o mundo, seja contando a sua história pessoal, de diásporas ou de outros povos e, dessa forma, transmitindo e propagando oralmente esses fatos, “imortalizando-os”. É a partir

dessa perspectiva benjaminiana sobre o narrador que vamos enxergar a obra aqui estudada, sem, contudo, desprezarmos as teorias mais estruturalistas que falam desse narrador, pois em *Orgia*, o narrador ocupa um papel importante na estrutura da obra. O autor deixa isso claro ao tomar diferenças estilísticas para demarcar esse território: quando o narrador é em terceira pessoa, o tipo é em itálico, e quando esse narrador assume as vestes de um narrador em primeira pessoa, o tipo volta ao redondo. Isso não se dá aleatoriamente, nem sem propósito. Acredito que esse artifício serve para aproximar o narrador do seu leitor e também mostra a mudança da experiência dele com a cidade do Recife, visto que nos três primeiros capítulos é clara a predominância do narrador em terceira pessoa, na qual o alter ego criado pelo autor, Lúcio Ginarte, é trazido constantemente, e de certa forma distanciado do seu leitor e menos íntimo, ainda, daquela cidade que ele está experienciando em camadas:

As manifestações de simpatia que recebe são superficiais, com boa vontade, mas sem habilidade. Pelo menos não falam de literatura. Lúcio está doente de literatura, sobretudo da luta de escritores para adquirirem posição. Ao vir ao Recife renunciou a tudo isto por uma existência plácida, simples, cômoda, anônima. (CARELLA, 1968, p. 48).

À medida em que as camadas desse contato vão sendo retiradas e se estreitando, com a profundidade que os dias permitem a esse convívio mais próximo da cidade e do leitor, esse narrador toma as vestes de primeira pessoa e o tipo muda para redondo, e isso se dá com mais clareza a partir do quarto capítulo, simbolicamente o “meio” do livro, fazendo praticamente desaparecer aquela voz em terceira pessoa:

Domingo- A chuva continua. Atormenta-me uma dor nas costas e nos ombros. Vou à missa e isso me faz bem. – No Mercado: compro dois cestos de fibra e folhas vegetais de que não preciso, mas que me parecem bonitos. Quem os vende é um jovem chamado Reginaldo. Já me viu várias vezes, embora eu não tenha reparado nele. (CARELLA, 1968, p. 98).

Esse narrador narra e vê a cidade de uma forma particular, insidiosa e intempestiva. Os encontros com os homens daquele centro de cidade se dão em grande número e muitas vezes de forma rápida; um encontro se sucede ao outro, em uma narrativa fílmica, na qual os frames desse filme contínuo passam rapidamente, muitas vezes

sem dar chance ao leitor de se fixar naquela imagem mais demoradamente. Essa característica do livro, que traz esse narrador em trânsito pela cidade, provavelmente tem a intenção de produzir no leitor a sensação de um *thriller* sexual intenso, talvez muito do que vivenciou, de fato, o autor por aquelas ruas, estruturando, quase sempre, o dia do personagem em um “bloco narrativo” fechado. Essa narrativa é referenciada em imagens continuadas que caminham com esse narrador e constroem a ambiência:

O sueco só tem interesse por um bar e não suporta estar num lugar fechado. Afinal, o Deserto permite-lhe beber uma cerveja. A avidez com que ingere me dá náuseas. E penso que esses louros são bárbaros e lhes falta o que entendemos por civilização. - Nelson comprou bananas, peço-lhe uma de brincadeira e, com alegre generosidade, me dá duas. O sueco diz que se sente melhor com a cerveja. Paga com uma grande nota, o garçom faz que se esquece do troco, o sueco não se importa, eu me divirto. Voltamos ao hotel. Começa a chover. Um velho encarrega-se do sueco e começa a ensinar-lhe português. Subo para o meu quarto e escrevo cartas a amigos e familiares. - Leio outra obra de Hermindo. Bom diálogo, boa prosa e bom verso. (CARELLA, 2011, p. 132).

18, Segunda-Feira- Passo os poemas a limpo. Cartas. - No Correio. Encontro um soldado que está de passagem. É um expedicionário: conhece Suez, Cairo, Alexandria, Istambul, Roma, Las Palmas... O pai dele é grego. Como não temos o que fazer, passamos a manhã juntos e, à medida que a intimidade avança, a conversa torna-se saborosa e prometedora. Dificilmente voltaremos a ver-nos, porque ele tem que partir. - Apesar da chuva torrencial vou à escola. Encontro o professor de terceiro ano, Pinto da Silva. (CARELLA, 2011, p. 134).

- Ônibus: durante todo o trajeto um moreno apoia seu sexo em minha mão e eu deixo que ele faça. Por minha vez, apoio minha mão num marinho cuja bunda sobressai numa curva harmoniosa. - Escola: duas alunas de outros anos me pedem licença para assistir à aula. Concordo e elas parecem admirar meu sistema. - No centro. Caminho sem rumo. (CARELLA, 2011, p. 177).

Esse Tulio Carella, que é o narrador em trânsito e narra aquilo que vê a partir das suas experiências pessoais em interação com cidade, é muito do que se pensa sobre a figura do *flâneur*, usada por Charles Baudelaire em seu *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna* (1996). Cabe aqui ressaltar que o termo já existia na França antes do século dezenove, mas foi Baudelaire que o ressignificou. O que

pensa o autor sobre o “homem do mundo”, essa figura que “compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 1996, p. 16), é muito de como se apresenta esse narrador em *Orgia*. Tulio Carella usa das ruas e vias da cidade para imprimir a sua percepção não somente sobre ela, mas também sobre os tipos que habitam aquele mundo e, desta forma, escreve a sua obra e faz questão de imprimir essas percepções ao leitor. É um narrador em trânsito, esse *flâneur* que faz das ruas, parques, teatros, hotéis, bares e mictórios os lugares do flerte diário e das conjecturas que fluem a partir desse contato.

A modificação da cidade de Paris a partir de um modelo pensando pelo Georges-Eugène Haussmann, o Barão de Haussmann, depois da revolução burguesa quando fora determinado por Napoleão III uma reforma urbana de Paris, com vistas a uma “modernização” da metrópole, servindo de modelo para outras cidades da época, alargou ruas e calçadas e criou as galerias, perdendo muito das características do medievo que ela ainda carregava, modificações que serviam ao *flâneur* perfeitamente. A partir destas calçadas largas, esse homem das multidões partiria sem destino, observando a cidade e seus tipos e por vezes narrando a partir dessas percepções. O *flâneur* perde então um sentido pejorativo existente anteriormente, associado ao homem desocupado, vadio, e passa a ter um sentido mais existencialista. Tulio Carella foi essa figura e vestiu a roupa desse homem do mundo perfeitamente bem:

5, domingo- Compro o jornal, mas o poema que, segundo Adriano⁹, seria publicado, não aparece. – No mercado. Reginaldo tenta conquistar-me levando-me ao mictório e mostrando-me o seu pênis. Terça-feira sem falta ... – Na praça há um público fora do comum rodeando vendedores ambulantes. Um deles é ajudado por um jovem de camisa vermelha, em vão, desejado por um expectador. O jovem não parece vê-lo, como se o solicitante fosse invisível. Um dos vendedores faz mágicas com os baralhos. Nesse instante passam dois policiais que tomam as cartas, rasgando-as, jogando os pedaços

9. Frequentemente, Tulio Carella usava da substituição dos nomes, provavelmente para “proteção” dessas pessoas que estavam vivas na primeira edição do livro, mas que podem ser identificadas tanto pela sonoridade parecida, como pelo contexto em que se encontravam. Então, por exemplo, Adriano era Ariano Suassuna, professor contemporâneo dele na Escola de Belas Artes, e Hermindo era Hermilo Borba Filho.

fora e afastando-se. Quase não pararam. – Descubro paixões intensas secretas em homens que não podem aproximar-se porque estão acompanhados. – Antônio pára e troca algumas palavras comigo. Usa três ou quatro anéis nos dedos anular e mínimo. – Caminho até o Cais José Mariano e me sento na varanda para tomar sol. Aproxima-se um rapaz. É Bibi, sobrinho do encarregado do mictório público. O tio está doente e ele o substitui. Bibi provoca-me imagens lascivas. Será que percebe isto? Uma vez enrabou um homem num automóvel, diz. E me pede que volte mais tarde para visitá-lo. Esta busca de um companheiro me cega cada vez mais, enche minha alma de nódulos. (CARELLA, 1965, p. 216-217).

Walter Benjamin também tratou do *flâneur* em seu ensaio *Paris do Segundo Império* (1994). Ele ressaltou a importância das modificações do Barão de Haussmann na cidade, o que se tornou relevante no ato da *flânerie*, destacando a implementação das galerias como um ponto fundamental nesse processo: “Calçadas largas eram raridade antes de Haussmann; as estreitas ofereciam pouca proteção contra os veículos. A *flânerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias” (BENJAMIN, 1994, p. 35). A cidade, para o *flâneur*, tem um papel fundamental, pois é ela o meio por onde esse sujeito passeia. Nesse ato, percebe-se a cidade de uma forma particular:

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (BENJAMIN, 1994, p. 35).

As ruas, avenidas, parques e teatros da cidade do Recife foram para Tulio Carella o meio para a sua *flânerie*, que toma as vestes de um narrador em trânsito, interagindo e percebendo os tipos que habitam aquele microcosmo, uma mirada de um estrangeiro para com a cidade. E isso é fundamental para o feitiço do livro. É esse narrador que move as engrenagens da narrativa que, como falado, é fílmica e intempestiva, e faz com o que leitor também viaje com ele em suas aventuras:

Sem rumo, só, sem ocupação numa cidade desconhecida. Não é agradável. Hermindo, cumpridas suas obrigações de anfitrião, deixa-o livre: Lúcio já é crescido e saberá cuidar de si mesmo. Mas Lúcio é um indivíduo eminentemente sociável. Ama a solidão, necessita dela, exige-a, mas depois quer, necessita, exige companhia. Agora, as ruas estão pouco transitadas. Na avenida Dantas Barreto, que desemboca na rua Nova e na praça da Independência, um grupo de pessoas rodeia um cantor. O homem é negro e entoa uma melodia rítmica acompanhando-se com um pandeiro, enquanto um companheiro toca triângulo. Lúcio aproxima-se, mas não entende nada. De repente, sente que as pessoas olham-no. O negro improvisa uns versos sobre ele, chama-o de doutor e gaúcho. Lúcio afasta-se, aborrecido. Gostaria de ser invisível, pelo menos até conhecer um pouco mais as pessoas, os costumes e a língua. Caminha pela rua 1º de Março até o rio. Vê que alguém o segue. É um estudante que se aproxima e lhe pede um cigarro. Lúcio dá-lhe o cigarro e se afasta. Mas apenas caminhou alguns metros quando é detido por um negro, que lhe fala e lhe mostra um lugar onde quer levá-lo. Separa-se do negro, que é repreendido pelo jovem estudante. Discutem violentamente por causa da presa, para decidir quem ficará com ela. Lúcio vai até a avenida Martins de Barros e senta-se no parapeito de cimento. Essa é a ponte Maurício de Nassau, com lindas estátuas de cor de ferrugem em cada extremidade. É um bom lugar: daqui vê-se o rio, ou talvez seja o mar, barcos, botes silenciosos. (CARELLA, 2011, p. 68).

É esse narrador em trânsito que conduz o leitor por esse passeio pela cidade, se repetindo na obra e sendo fundamental na estrutura e no comportamento como uma escrita assumidamente de si. Esses deslocamentos permitem a esse homem perceber a cidade e, a partir disso, fazer suas percepções e conjecturas, o que também serve ao leitor como um pequeno estudo sociológico da Recife daqueles anos 1960, efervescentes. E, a partir dessa narrativa e das percepções contidas nela, o leitor também viaja nos encontros com aqueles homens que é o que, de fato, move a obra. *Orgia* se inscreve como uma produção importante do ponto de vista da narratologia, imbricando diferentes modos de operar o narrador em uma mesma obra. É importante também, em uma perspectiva sociológica, por mostrar o olhar de um estrangeiro sobre o contexto político e social brasileiro daquele começo de década. Portanto, as observações teóricas sobre o narrador de Benjamin e sobre o *flâneur* de Baudelaire cabem a Tulio Carella, esse “navegador” que singra os rios e mares das ruas recifenses, fazendo a sua *flâneurie* entre seus flertes com os homens

que habitavam aquele centro de cidade vivo e que passam a habitar a memória do autor, mesmo depois da expulsão da Universidade e do país. É isso que de fato fica em *Orgia* que, complexa em suas camadas, expõe um relato contundente de encontros com homens, fazendo parte fundamental de um processo de transgressão por parte do autor, que também é narrador, como uma única resposta possível às violências sofridas por ele.

Referências

- BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BORBA FILHO, H. *Deus no pasto*. Um cavalheiro da segunda década. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- CARELLA, T. *Orgia*. Diário primeiro. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.
- CARELLA, T *Orgia: os diários de Tulio Carella*, Recife, 1960. São Paulo: Opera Prima, 2011.
- CARELLA, T *Roteiro Recifense*. Recife: Imprensa Universitária, 1965.
- CARELLA, T *Las puertas de la vida*. Buenos Aires: Ediciones Luno, 1967.
- CARELLA, T *Tango, mito y esencia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.
- CARELLA, T *Picaresca porteña*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1966.
- CARELLA, T *Cuaderno del Delirio*. Buenos Aires: Editorial Goyanarte, 1959.
- EXÉRCITO Libertou Prof. Carella: Não Era Comunista Nem Fazia Contrabando. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. 15, 28 de abril de 1961.
- EXÉRCITO Confirma a Prisão de Carella e Desmente a de Gregório. *Jornal do Commercio*, Recife, 27 de abril de 1961.

- FOUCAULT, M. *Prefácio à Transgressão*. In: Ditos e Escritos, v. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1963.
- FRIEDMANN, N. *Point of view in ficto. The ficto of a critica concept*. In: Stevick, Philip, org. *The Theory of the novel*. London: Collier-Macmillan, 1967.
- GENETTE, G. *Frontières du Récit*. In GENETTE, G. Figures II. Paris: Seuil, 1969.
- GENETTE, G. *Discours du Récit*. In: GENETTE, G. Figures 111. Paris: Seuil, 1972.
- HACQUARD, G. *Dicionário de mitologia grega e Romana*. Lisboa: ASA, 1996.
- MACHADO, A. Introdução. A trajetória de uma confissão In: Carella, Túlio. *Orgia*. São Paulo: Opera Prima, 2011.
- MACHADO, A. Quando dramaturgos se encontram: Federico García lorca, Tulio
- CARELLA e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife. *Repertório*, Salvador, ano 21, n. 31. 2018. p. 260-279.
- MAFFESOLI, M. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk, 2005.
- POUILLON, J. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- POSSO, K. *Artimanhas da Sedução: homossexualidade e exílio*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- PROFESSOR da U.R não desapareceu: foi preso e está incomunicável. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. 07, 26 de abril de 1961.
- IV exército confirma furo do diário e esclarece prisão do prof. Carella. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. 07, 27 de abril de 1961.
- TODOROV, T. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- USPENSKY, B. *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. London: University of California Press, 1973.

Culpa em *Cabo de guerra*: entre dois lados de um regime

Andressa Estrela Lima (UnB)¹

Introdução

“Portanto, os mortos. Um a um. Todos doem, por um motivo ou por outro. [...] não há um que não desfile nem deixará de desfilar por aqui de dia ou de noite, enquanto houver uma janela que me permita enxergar sol ou nuvens” (BENEDETTI, 2016, p. 290). A crítica literária Eurídice Figueiredo em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* reflete a respeito da importância dos romances que tratam da ditadura militar: “Só numa dimensão ficcional é possível entrever nas dobras da história os interditos” (FIGUEIREDO 2017, p. 44). Com o intuito de pensar sobre narrativas que abordam o impacto da violência no contexto histórico citado, focalizo o romance *Cabo de guerra* da autora Ivone Benedetti (2016).

Em primeira pessoa, a obra relata as memórias de um traidor (cachorro) que vive entre dois pólos do regime ditatorial: a resistência da esquerda e os militares. O objetivo consistia em delatar os companheiros para os representantes da ditadura que matavam e torturavam, desarticulando os esquemas de oposição. Quanto à questão temática, observamos uma tentativa de não transmissão memorialística do governo militar implantado no Brasil. De acordo com Jeanne-Marie Gagnebin: “como escrever ou falar quando o outro não quer saber, não quer ouvir, não quer lembrar?” (GAGNEBIN, 2009, p. 137). Este raciocínio, considerando o posicionamento de Paul Ricoeur, Wanderley Martins da Cunha (2013) elucubra sobre o esquecimento, que o vê como uma sombra que persegue a história, visto que: “É enquanto possibilidade de perda do passado que o esquecimento se revela como inquietante ameaça para toda tentativa de fenomenologia da memória e de epistemologia da história. [...] como o emblema da vulnerabilidade de toda a condição histórica” (CUNHA, 2013, p. 177-178). Destarte, o povo está sendo impelido ao desmemoriamiento,

1. Graduada em Letras Português (UESPI), mestre em Literatura (UnB) e doutoranda em Literatura (UnB).

pois, se a ditadura militar é vista como branda², o que fazer com as heranças violentas que ecoam na sociedade brasileira?

Assim sendo, as discussões mobilizadas visam desarticular esse quadro tão impessoal e falso que cresceu no Brasil. A indiferença atual pode ser quebrada a partir da subjetividade dos envolvidos nesta época histórica em questão, dado que o romance em debate aborda, a partir da ficção, a dor dos sujeitos e expõe os danos que a ditadura causou.

Restabelece-se, isto posto, a memória de uma época que querem negar, diminuir, apagar, apaziguar. Por isso vemos que “Tratar da literatura sobre a ditadura convoca categorias de pensamento como o testemunho, o trauma, o exílio, a memória, o arquivo, enfim, a responsabilidade dos autores frente à História e aos leitores” (FIGUEIREDO, 2017, p. 41).

O protagonista da narrativa elabora o passado, a infância, o deslocamento do interior do nordeste brasileiro para a cidade grande, a realidade dura do sujeito migrante e as constantes humilhações que sofria. O romance é dividido em três partes chamadas de 1 dia, 2 dias, 3 dias. Ele narra como foi parar, por um acaso do destino, nessa situação de divisão entre a esquerda e os militares e como as tentativas de sobrevivência o levaram a ser conivente e autor indireto de atrocidades. A personagem remói recordações dolorosas, torturas aplicadas nele e nos outros. Por conta disso, o questionamento central é: De que forma a culpa silenciosa se articula na escrita de si do narrador?

Diante da pergunta formulada, a análise, primeiramente, será sobre o trauma da violência da ditadura militar presenciada e sentida devido a condição de agente duplo; continuamente abordarei as

2. É válido salientar que o imaginário construído pela mídia empresarial que domina o jornalismo no país reforça a ideia de que a ditadura militar no Brasil foi uma “dita-branda”, como se os horrores ocorridos fossem apaziguados frente as outras ditaduras da América Latina, que são vistas como piores. Para o senso comum, se torna exagero falarmos desse regime como catástrofe, visto que segundo Roberto Vecchi e Regina Dalcastagné (2014, p. 12), “Não é inocente deixar aflorar a mitologia da dita-branda, que parece fundar uma taxonomia específica da ditadura brasileira, porque significa exumar os espectros de uma cordialidade brasileira, faca de dois gumes, mas cortante, que sempre serviu como véu da violência mais pervasiva de uma sociabilidade marcada pela permanência de dominações” É importante evidenciarmos também que este pensamento é reforçado pelo negacionismo.

consequências da culpa e do medo que afetam o mental e o físico, e, por fim, pretendo explicitar como essa culpa é possível pelo outro, por confrontação ou desabafo, como um processo necessário para a saída da mecanização.

Transitoriedade: trauma e violência

No primeiro parágrafo do romance *Cabo de guerra*, é descrito um sonho/resumo de tudo que aconteceu de mais marcante na vida do interlocutor central: as alucinações com mortes; um dos integrantes da resistência de esquerda, Carlos, morto; o Dops (Departamento de Ordem Política e Social); o amigo que o levava para as reuniões, chamado Rodolfo; e o grande amor de sua vida, Cibele. O fim do trecho mostra onde tudo começa: “eu descendo na rodoviária de Santos e batendo palmas em frente a um portão” (BENEDETTI, 2016, p. 13). Ele deixa bem claro que esse sonho é recorrente, que faz parte dele: “como se tivesse nascido dele” (BENEDETTI, 2016, p. 13), ou seja, esses eventos traumáticos precisam ser pensados. Na passagem anterior, a personagem se encontra paralisada na cama e, diariamente, é confrontada com o que sabe.

Diante do exposto, considerando a reflexão implementada pelos autores Arthur Nastrovski e Márcio Seligmann-Silva (2000) a respeito de situações catastróficas, vemos que, segundo os pensadores, os eventos devastadores geram um trauma, ou seja, uma ferida no sujeito:

A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa. (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8)³

Geralmente, quando se trata da violência, o trauma costuma intervir na vivência de quem é afetado por agressões, sejam elas passivas

3. Grifo do autor

ou ativas, logo haverá reações diante da perversidade pela qual o indivíduo passou. Em relação especificamente ao trauma, temos uma espécie de choque operado no sujeito atingido, que, por conta disso, não consegue assimilar bem o ocorrido. De acordo com Jaime Ginzburg (2012):

A definição de trauma, diferentemente, aponta para a precariedade das condições de funcionamento da consciência. O impacto violento do trauma se associa ao despreparo do sujeito para elaborar e superar a vivência e, mais ainda, para o conhecimento claro do que foi vivido. Como excesso e ultrapassagem, o trauma é por si mesmo marca dos limites do sujeito em sua própria autoconsciência. (GINZBURG, 2012, p. 135)

Com isso, verificamos que o trauma como elemento constituinte de uma obra, apresenta uma espécie de pausa na vida do sujeito ficcionalizado, dado que ele não consegue esquecer dos momentos de dor que ficaram cravados na memória, porque, como nos explicita Feliciano José Bezerra Filho e Silvana Maria dos Santos: “O trauma configura-se por uma memória que não passa” (BEZERRA FILHO; SANTOS, 2015, p. 11). Nesse sentido, na infância e adolescência do protagonista de *Cabo de guerra*, são presenciadas alucinações diversas as quais são afastadas por 7 anos devido ao impacto de ver o pai morto: “a terapia tinha sido o trauma de ver meu pai morto na mais horrível das imagens que me entraram pelos olhos, imagem real está, no sentido que se costuma dar à palavra” (BENEDETTI, 2016, p. 18). O primeiro choque de realidade da personagem foi presenciar a morte na infância. Mais tarde, quando adquire idade suficiente, parte para São Paulo e nunca mais retorna à cidade natal.

Em São Paulo trabalha de garçom e, por reivindicar um aumento salarial, é demitido. Seguidamente, começa a participar de reuniões da esquerda com Rodolfo para se sentir parte de algo: “Rodolfo [...] Foi ele que me enturmou depois do primeiro ano de quase solidão nesta cidade que consegue ser gelada e sufocante ao mesmo tempo” (BENEDETTI, 2016, p. 29). Meses se passaram e foi convidado para o aniversário da irmã de Rodolfo em Santos. Ao chegar lá encontra a casa vazia e presencia um atropelamento. O narrador procura tirar vantagem, chantageando o pai e a mãe do rapaz morto. A mãe, chamada Samira, pede a placa do carro e, em troca, oferece um emprego em uma empresa química regida por um coronel.

Logo, ele vê o homem que atropelou o filho de Samira morto por espancamento, configurando, assim, a primeira morte que lhe é atribuída de forma indireta.

Ao encontrar, por acaso, Rodolfo na rua, começa a fazer algumas atividades para a esquerda, vivendo duas vidas:

Naquela época minha vida já era dupla. Esse tipo de posição ambígua pode ser tirado de letra por personalidades aventureiras, mas na minha sensação era de contrariedade, não por ter muitas convicções, e sim pelo contrário. Eu não pertencia de verdade a nenhum daqueles mundos e me entediava nós dois com a mesma paixão. (BENEDETTI, 2016, p. 119)

Por ser o elo mais fraco da resistência de esquerda, é capturado e colocado no pau de arara, no Dops, mesmo falando que ia colaborar com os militares:

Eu sabia que não ia suportar. Disse que não conhecia o paradeiro dele, que, se soubesse, diria. Não acreditaram. Vou para o pau de arara e levo choques. Grito muito. Depois somem e me deixam lá. [...]. Ali de pé constato que tenho um companheiro de cela. [...]. O rosto, só então eu vejo, está disforme: um hematoma toma conta do olho esquerdo, só o direito é visível. Está fechado. Dessa vez não tenho para onde fugir, não há braços para me amparar e, por mais que eu feche os olhos, o quadro persiste sempre lá depois que os abro. (BENEDETTI, 2016, p. 150-151)

Ao presenciar a morte do companheiro de cela, não deixa de ser atormentado por essa memória e até detalha as condições do corpo torturado, fazendo com que esqueça a realidade decadente que também está. Nesse contexto, a assimilação do trauma vai ocorrer tardiamente dentro das escritas de si do sujeito figurado, dado que o trauma paralisa mentalmente quem o sofre, e, por vezes, é mais comum que o ser afetado relembre com mais facilidade o que aconteceu ao próximo e não a ele diretamente, devido a essa incapacidade causada pela dor das cenas vividas: “Em geral, aqueles que são vítimas da tortura carregam consigo chagas traumáticas profundas. A experiência do trauma é “aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre” (BEZERRA FILHO; SANTOS, 2015, p. 10.).

O narrador sucumbe à situação e se torna um agente duplo. Por conseguinte, é usado como instrumento dos militares, não tendo

nem essências e nem convicções, somente a luta pela sobrevivência. A partir das escritas de si, ele não reflete sobre as ações de traição, como se essas não tivessem consequências, vivendo no automatismo, mas, as causas do que fez são reais para os envolvidos, que se tornam fantasmas voejando os pensamentos:

Então, tentando apagar essa presença deslocada, a gente revive tudo lembrando, mas quem revive não é a gente, e sim o passado, de modo que a gente passa o tempo realimentando o tempo, e isso não acaba nunca. Assim, quando minha irmã, perene presença, entra e passa no meio dos fantasmas que atravancam este espaço, é tanta força deles que quem se torna invisível é ela. (BENEDETTI, 2016, p. 31)

O aspecto fantasmático mostra como o narrador se torna defasado mental e fisicamente pelos crimes que cometeu, por isso os espectros se manifestam e se impõem, invadindo o espaço físico. Em consonância com esse posicionamento, segundo Jeanne-Marie Gagnebin (2009):

O eu conta sua vida para não deixar cair no esquecimento a história dos outros, em particular dos outros que não têm possibilidade de palavra ou já emudeceram. Escrever a história de sua vida pode então significar, e talvez em primeiro lugar, recordar a morte dos outros. (GAGNEBIN, 2009, p. 139)

Com relação ao exposto, podemos dialogar com o conceito de “deslocamento” de Ricardo Piglia, o qual é trabalhado por Renato Cordeiro Gomes (2004) no texto *De Ítalo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio*, em que o autor pondera sobre os limites da linguagem, ou seja, da necessidade de estar na margem, no lugar do outro, para se compreender o que está “além da linguagem (como o horror, a violência)” (GOMES, 2004, p. 15). Explicitando esta concepção, o teórico fala que:

Afirma ele que há uma estratégia de “deslocamento”: atribuir a outro uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentidos, indo além da mera informação, uma vez que é um movimento interno ao relato que desloca para o outro a verdade da história, verdade que tem a estrutura de uma ficção na qual outro fala, isto é, propõe-se a construir na linguagem um lugar para que outro possa falar. [...] E assim, com esse deslocamento, pode

chegar a contar esse ponto cego da experiência que quase não se pode transmitir. (GOMES, 2004, p. 16)

Assim sendo, o narrador de *Cabo de guerra* vai expondo como todos ao redor foram mortos e esfacelados indiretamente por ele, se transformando em seres espectrais que o atormentam. O impacto da violência em si e no outro o faz procurar uma redenção para se livrar do remorso, buscando uma outra margem que lhe permita visualizar o ocorrido. No próximo tópico, veremos com mais profundidade como a personagem elabora a culpa silenciosa a partir do outro.

Culpa possível: outrar-se

Antes do protagonista ser capturado pelos militares e torturado no Dops, já era enleado com a culpa da situação de ser duplo e pelo medo de ser capturado:

Mas temia ser agarrado a qualquer momento. Fazia tudo sem foco, fazendo. E, fazendo para não duvidar, duvidava. Dúvida é um pensamento solto que pousa de galho em galho, pensamento promíscuo. Dúvida é perdição infernal. Dúvida é culpa. [...]. Não externava a dúvida. Não expressava a culpa. Não revelava o medo. (BENEDETTI, 2016, p. 125)

Desde o começo, ele faz questão de não trabalhar os sentimentos para não refletir sobre as consequências que viriam. Por isso, se torna um ser degradado e o medo em demasia ocasiona a reclusão dentro dele mesmo, tornando-o refém do passado. No decorrer da narrativa, explicita como cada uma das vítimas foram caindo, principalmente em uma operação da esquerda que o mesmo entrega aos militares. Nesta atividade, foi responsável por mais de três mortes: “- Merda, merda – balbucia o Carlos, acorocado. – Luísa? – pergunto. – Morta. Todo mundo morto – e cobre a cara com as mãos. (Chora?) – Filhos da puta. – grito. Ele me olha. Os olhos estão secos. Me desvendam?” (BENEDETTI, 2016, p. 168). Depois desse episódio, tenta fugir para a terra natal, mas sem êxito, posto que os militares já o estavam vigiando. Em outra emboscada, Carlos morre, totalizando 9 mortes mencionadas em que foi culpado. Com relação a esse sentimento de auto remorso, de acordo com os pesquisadores André Gellis e Maria

Isabel Lima Hamud (2011), no texto *Sentimento de culpa na obra freudiana: universal e inconsciente*, refletem que:

Sabe-se que originalmente, na vida psíquica, o sentimento de culpa era produto do temor da punição pelos pais, isto é, a expressão do medo de perder o amor dos pais; mais tarde os pais são substituídos por um número indefinido de pessoas na comunidade, o que leva à “ansiedade social”, que, apesar de se apresentar enquanto culpa individual, nasce graças à vivência coletiva. (GELLIS; HAMUD, 2011, p. 641-642)

Quando todos da esquerda já sabem que ele colabora com o regime militar, parte de São Paulo para o Rio de Janeiro e começa a trabalhar no hotel do coronel. Lá conhece Cibele, o grande amor de sua vida. Ele projeta nela uma salvação para os pecados, um desejo de ficar naquela situação para sempre e se livrar do passado e dos mortos. Mas tudo isso muda de cenário quando um homem se mata no hotel. O escândalo toma proporções drásticas. A filha do suicida o acusa de ser o culpado do ato, porque o filho do sujeito que tirou a própria vida estava desaparecido:

Na tarde em que vou prestar depoimento, estou saindo de lá, uma moça me aborda, transtornada, dizendo que sou responsável pelo desaparecimento do irmão dela e pela morte do pai. Apresso o passo, ela quase corre atrás de mim, me chamando de assassino. Entre muitos mal feitos de minha responsabilidade, por ação ou omissão, sei que estou sendo acusado de algo que não me cabe. Ou nisso quero acreditar. Que sei eu? Nada. (BENEDETTI, 2016, p. 31)

Por não aceitar a culpa das ações, se engana por muito tempo. Com mentiras que conta a si próprio, silencia um leque de sentimentos, que são apagados com farsas reforçadas, até que o passado o confronta, com as reverberações do que fez. Neste momento, fala que “todo crime tem testemunha, pois, quando as testemunhas não existem, a consciência as arranja” (BENEDETTI, 2016, p. 190).

Nesse sentido, a culpa é:

compreendida, portanto, como sendo a forma pela qual o eu percebe a crítica do supereu. É, pois, um sentimento de indignidade. Há um ideal do eu que “critica” o eu e este se sente indigno do ideal. [...]. A culpa se delinea, então, não mais como um sentimento di-

fuso, e sim um sentimento onipresente e universal: *uma infelicidade interior contínua*. (GELLIS; HAMUD, 2011, p. 642)⁴

A consciência do protagonista, por soterrar os sentimentos, entra em colapso quando Cibele o deixa após saber o que tinha feito, sendo ele, indiretamente, o responsável pelo fechamento do hotel e por atrocidades cometidas que foram expostas pelo coronel: “Durou pouco mais de três anos. O começo da minha relação com Cibele eu só consigo enxergar pelo rasgo do rompimento, facada num tecido que se esgarça e já não dá nem ideia de como foi quando ainda estava incólume” (BENEDETTI, 2016, p. 201).

O término tem consequências catastróficas: “Comecei a fazer uma coisa que sempre desprezei nos outros: beber. Sóbrio não aguentava a vida” (BENEDETTI, 2016, p. 221). Com o alcoolismo, vira morador de rua. O estado decadente que impõe a si mesmo para poder suportar a existência é mais um mecanismo de fuga para não enfrentar a culpa, dado que, segundo Acylene Maria Cabral Ferreira: “A decadência é um esquivar do homem de seu próprio ser. [Ou seja] O esquivar de si corresponde ao próprio fenômeno da decadência, pois é nela que o homem se abandona no mundo tornando um com ele. Na decadência o homem desvia-se de si mesmo” (FERREIRA, 2001, p. 3).

Posteriormente, é encontrado por Tomás, um agente militar, que o auxilia a sair do vício. Mais tarde, é chamado para trabalhar para o governo, que aceita por inércia. Já na função repressiva, presencia a tortura novamente: “O rapaz é amarrado à cadeira do dragão, agora totalmente nu, enquanto um dos dois homens produz corrente elétrica sem parar, girando furiosamente uma manivela, e o outro joga água no preso” (BENEDETTI, 2016, p. 240). Por estar naquela situação e do lado contrário, é confrontado com sentimentos que até então não haviam se manifestado:

O que sinto é coisa nova, tem a força de permanência que os primeiros sentimentos costumam ter. Despeito, porque olho de cima aquele frangalho humano e ao mesmo tempo me enxergo embaixo. Isso é despeito. Mas não é só. Há ainda outra coisa, numa camada mais funda, que não consigo distinguir direito. [...]. Ou dizer que é algo no limiar, na encruzilhada da inveja e da misericórdia. (BENEDETTI, 2016, p. 240)

4. Grifo meu

O interlocutor central partilha do sentimento de outridade ou alteridade, de ser ele e ao mesmo tempo outro. Essa passagem pode ser pensada a partir da interlocução entre o Mesmo e o Outro, que a pesquisadora Graziele Frederico (2017), com a dissertação intitulada *Ausências e silenciamentos: a ética nas narrativas recentes sobre a ditadura brasileira* articula. As teorias utilizadas por ela dialogam com autores como Emmanuel Levinas e Judith Butcher, os quais falam que “O sujeito é formado tanto pela totalidade, como por um acolhimento múltiplo infinito do Outro” (FREDERICO, 2017, p. 28).

Com relação a isso, ainda podemos inferir que esses sentimentos que insurgem dentro dele o repartem novamente, porque ao mesmo tempo é algoz, conivente com a situação, mas também é vítima, e deseja estar no lugar do torturado, já que o sujeito vai morrer, e sente, pela primeira vez, compaixão, misericórdia. Portanto, isso causa uma reviravolta nele, a qual podemos refletir sobre o ponto de vista de Gagnebin (2009):

O autor que escreve sobre “si mesmo” escreveria muito mais sobre a transformação essencial pela qual passou do que sobre um “si” supostamente permanente; mais ainda: é *porque* ele passou por essa transformação que sente a possibilidade, muitas vezes a exigência, de contar; é porque ele se tornou *outro* que toma a palavra. (GAGNEBIN, 2009, p. 138)⁵

O Outro para ele é o espelho no mundo, como uma porta que se abre para o autoconhecimento. Ao reencontrar Samira, que está entregue para a decrepitude, elucubra sobre a culpa:

E ela diz que é culpa de tudo e de nada, acúmulo de pequenas coisas, não importa, sentimento que faz acordar de madrugada com a boca crispada, os músculos do rosto contraídos, culpa que vai matando aos poucos, indefinida, difusa, culpa do medo, culpa do ódio, culpa da culpa. (BENEDETTI, 2016, p. 254)

A partir desses sentimentos verbalizados pela personagem Samira, a culpa do protagonista se torna possível e elaborável, compactuando com os autores Gellis e Hamud: “Pode-se dizer, portanto, que a culpa individual está íntima e diretamente relacionada à culpa coletiva e que decorre não só de seu histórico, mas é produto da

5. Grifo da autora

condição de dependência primária do ser humano e de sua vivência grupal” (GELLIS; HAMUD, 2011, p. 643). Nesse sentido, ele trabalha a culpa a partir do outro, porque esse sentimento deixa de ser silenciado.

Após essa reflexão, Samira sai do carro e ele a perde de vista. Ela entra em um matagal na estrada que fica em frente a uma represa chamada *Billings*. É nesse momento que presencia uma alucinação vívida dela boiando nas águas, como se tivesse cometido suicídio. Mais tarde, descobre que nada disso era real e que Samira estava viva e havia entrado na casa de um familiar perto da represa. Ao ficar a par dessa situação, enlouquece e se paralisa fisicamente. A irmã Marquinhinha vem da Bahia cuidar dele e se une nesta missão com Padre Bento, que o faz lembrar do avô.

Em sequência, se sente impulsionado a contar os segredos mais obscuros, em confissão: “Depois que saí da crise, entrei numa fase de alguma moderada carolice, breve instante em meio à minha existência irreligiosa. Confessei-me com ele (e com quem mais seria?), e foi assim que ele ficou a par de coisas que eu nunca disse nem direi a ninguém mais” (BENEDETTI, 2016, p. 271). Percebemos, então, que deixa de compartilhar casos mais obscuros, visto que prefere silenciar as atrocidades. Em consonância com essa análise, a pesquisadora Clarice Pimentel Paulon (2013, p. 40) teoriza acerca do não dito. A noção de silêncio abordada pela teórica se configura “enquanto estruturante da relação do sujeito com a linguagem, entrevedo, pois, as modalidades subjetivas assumidas na constituição do eu”, ou seja, nesta conjuntura, o dito e não dito se articulam para possibilitar o falar tangencial do trauma, o dizer com ausências:

Deste modo, em movimento de abertura (silere) e fechamento (tacere) do sentido, o sujeito poderia emergir em sua verdade, relacionada ao complexo traumático. Essa dialética só possibilita ao sujeito circular em torno do núcleo traumático, realizando, como coloca Freud, uma aproximação radial. (PAULON, 2013, p. 39)

O ato de confessar os pecados, seguindo a lógica de cura da culpa pelos dogmas cristãos, não é suficiente. Quando vai à rua acompanhando uma manifestação, presencia uma visão que funde a morte do pai na infância, pela posição dos corpos em U, e os seus mortos, presenciados ou não:

Fico tonto. Olho para o palanque: celebridades e anônimos continuam lá, mas agora fora de foco, em segundo plano. Porque em primeiro plano vejo a imagem nítida de uma dezena de mortos pendurados no parapeito, dobrados na cintura em forma de U invertido, com os braços pendurados para a praça, fios de sangue transfundindo-se para o asfalto. (BENEDETTI, 2016, p. 254)

As visões que o acompanham e o atormentam são um mecanismo da mente que desesperadamente busca punição pelos feitos, causando um descompasso entre realidade e alucinação, porque, conforme Gellis e Hamud (2011):

a partir da necessidade de punição, explica que a tensão entre o eu e o supereu refere-se à reação do eu mediante a percepção de que não correspondeu às exigências de seu ideal, ou seja, a tensão sentida como sentimento de culpa refere-se à angústia percebida pelo eu, sendo que esta última é que é inconsciente. (GELLIS; HAMUD, 2011, p. 648)

O que a consciência da personagem silencia a inconsciência escancara e invade o território da superfície, deixando-a em profunda confrontação com a camada mais profunda e soterrada. Por isso, a angústia sentida vem de dentro e proporciona a retirada dele do mundo a partir da visão e mal-estar. Este é o ápice da agonia, tal qual aborda Ferreira (2001):

Na angústia o que ameaça o homem não é algo que vem do mundo, do exterior, mas é algo que vem de sua interioridade como exigência de si mesmo. O homem se angustia com o seu próprio ser, com o ser-no-mundo que ele é e não com o mundo, por isto a angústia e a solidão retiram o mundo do homem. Nelas o homem se sente sem mundo e suspenso da familiaridade do cotidiano. Desse ponto de vista a solidão e a angústia são momentos de estranheza para o homem, nelas tudo perde sentido, o homem não se reconhece e o mundo perde significado. (FERREIRA, 2001, p. 4-5)

A abertura interna completa só se dá quando é confrontado por Rodolfo, que reivindica pela força que confesse o que fez e o que sabe:

Pergunta se sei quanta gente foi destruída por minha culpa, se sei que acabei com a família dele, com gente inocente, gente que me abrigou numa hora de necessidade. À medida que fala, parece

que se angustia mais e mais, até que começa a gritar: – Sabe o que fizeram com a Carmen? Sabe o que fizeram com a Carmen, filho da puta, desgraçado? Sim eu sei. Sei do estupro, sei do mamilo arrancado, sei do cassetete na vagina, sei da tortura na frente da tia, sei de tudo. (BENEDETTI, 2016, p. 300)

Daí em diante ele cai junto com Rodolfo e leva um tiro no pescoço que lhe deixa imobilizado. Rodolfo morre. Portanto, inferimos que o motivo da loucura instaurada na personagem central não é esclarecido até o final do livro, apenas é insinuada. Nessa passagem nos é revelada as desumanidades sabidas, proferidas e ignoradas. A personagem não nos relata antes como uma espécie de defesa precária contra as ações, as quais não quer tocar para que não se tornem realidade. A partir da negação e silêncio, a culpa e angústia lhe escapam em forma de degradação mental e física, como uma consequência da covardia, que só se tornam elaboráveis, por confrontação ou desabafo, pelos outros personagens da trama. O romance, no último parágrafo, retorna ao primeiro da narrativa, como um ciclo de dor que gira em torno do narrador.

Considerações finais

Os estudos acerca das escritas de si da violência na ditadura militar, bem como do trauma, nos ajudam a compreender as consequências afetivas figuradas nas personagens literárias. *Cabo de guerra* (2016) contribui com discussões que envolvem subjetividades possíveis a partir do outro e sentimentos como a culpa, a angústia, por vezes silenciadas, e a respeito do período ditatorial com um protagonista que se encontra entre os dois polos do regime autoritário.

O interlocutor principal, que não se nomeia na narrativa, expõe memórias cheias de pesar do que foi e do que não foi. Sujeitos figurados esfacelados mentalmente, paralisados fisicamente, entediados de tudo, como um reflexo da alma que mal sabia da existência. Aos poucos, por vivenciar as arbitrariedades e desigualdades desse sistema, implementa uma efusão de afetos que permite o ato de outrar-se e proporciona a quebra da mecanização instaurada.

O romance em questão exemplifica uma trajetória de descoberta do narrador a partir da escrita de si para estabelecer uma trama silenciosa, duvidosa e problemática criada pela autora no âmbito da ficção.

À vista disso, é válido salientar que a literatura possibilita, a partir da construção simbólica, a subjetividade dos momentos históricos, humanizando e expondo as camadas não ditas dos discursos oficiais.

Referências

- BENEDETTI, I. *Cabo de guerra*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- BEZERRA FILHO, F. J.; SANTOS, S. M. dos. *Literatura e política: engajamento e cultura em tempos de repressão*. Teresina. FUESPI, 2015.
- CUNHA, W. M. da. Da memória ameaçada pelo esquecimento ao “Homem Capaz” assombrado pela falibilidade: breve recapitulação de alguns aspectos da antropologia filosófica de Paul Ricoeur. *Sapere Aude*, Belo Horizonte, 2013, v. 4, n. 8, p. 169-188.
- FERREIRA, A. M. C. Culpa e Angústia em Heidegger. XI Jornada de Psicanálise do Espaço Moebius – *Psicanálise, angústia e contemporaneidade* (01/12/2001). p. 1-6.
- FIGUEIREDO, E. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017.
- FREDERICO, G. *Ausências e silenciamentos: a ética nas narrativas recentes sobre a ditadura brasileira*. Brasília: Unb, 2017.
- GAGNEBIN, J.-M. “Entre moi et moi-même” (Entre eu e eu-mesmo”, Paul Ricoeur). In: GALLE, H. (Org.) *et al. Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009. 133-139.
- GELLIS, A.; HAMUD, M. I. L. Sentimento de culpa na obra freudiana: universal e inconsciente. *Psicologia USP*, São Paulo, 2011, vol. 22, p. 635-653.
- GINZBURG, J. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: USP, Fapesp, 2012.
- GOMES, R. C. De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio. *Alea*, Rio de Janeiro, 2004, vol. 6, p. 13-25.
- NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- PAULON, CL. P. *Silenciar e calar: manifestações do inconsciente no “Esquecimento de Signorelli”*. São Paulo: USP, 2013.
- VECCHI, R.; DALCASTAGNÉ, R. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, 2014, n. 43, p. 2-11.

**Exmo. Sr. Getúlio Vargas, Mi Querido General Perón:
práticas epistolares no varguismo e no peronismo**

Mayra Coan Lago (CUFSA)¹

Introdução

Durante o Estado Novo (1937-1945) e o Primeiro Peronismo (1946-1955), o ditador Getúlio Vargas e o presidente Juan Domingo Perón receberam milhares de cartas de pessoas comuns². Apesar das particularidades conjunturais e nacionais, em ambos os países, as cartas foram enviadas para órgãos específicos que eram responsáveis pelo recebimento, encaminhamento para os Ministérios correspondentes e resposta das correspondências para os missivistas.

No caso do Brasil, o principal órgão associado ao poder Executivo era a Secretaria da Presidência da República, responsável pelo Gabinete Civil e serviços anexos, sob a direção do secretário Luiz Vergara. No caso da Argentina, o principal órgão, também associado ao poder Executivo, era a Secretaria Técnica da Presidência (STP), responsável pela direção e formulação de políticas econômicas e sociais, além do cuidado da comunicação política do presidente argentino, sob a direção de José Francisco Figueroa. Com a reforma constitucional de 1949, ela foi transformada em Ministério de Assuntos Técnicos, tendo Raúl Antonio Mendé como responsável. O grande diferencial entre o

1. Doutora em História Social (USP) e membro do grupo de pesquisa “Dimensões do Regime Vargas e seus desdobramentos” (UERJ/CNPq). Atualmente, é docente do Centro Universitário Fundação Santo André (CUFSA).
2. A nossa compreensão de pessoas comuns é muito similar à de “pessoas extraordinárias” que foi proposta por Eric Hobsbawm (1998) no livro *Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. Isto é, homens e mulheres, de distintos grupos sociais e colocações profissionais, cujos nomes são usualmente desconhecidos de todos, exceto sua família, vizinhos e amigos. Nos Estados modernos, seus nomes são conhecidos pelas repartições que registram nascimentos, casamentos e mortes. Em alguns casos, seus nomes também figuram em registros policiais e jornalísticos. Embora sejam desconhecidas individualmente, concordamos com o historiador ao ponderar que coletivamente são os principais atores da história, pois, além de serem maioria, o que eles pensam e realizam faz a diferença, podendo influenciar e mudar as ações e a cultura, em distintos tempos e espaços, portanto, a história.

Ministério e as Secretarias brasileira e argentina é a sua profissionalização e doutrinação, especialmente a partir de dezembro de 1951, quando o presidente argentino convocou a população, por meio do discurso político intitulado *Perón quer saber o que seu povo necessita*, irradiado em cadeia nacional, para que ela lhe contasse o que necessitava (PERÓN, 1951). Na teoria, as melhores propostas seriam incluídas no Segundo Plano Quinquenal do governo que estava em fase de elaboração (LAGO, 2021).

As milhares de cartas enviadas para Perón e para Vargas foram amplamente valorizadas e utilizadas pelos governos, inclusive com algumas das suas partes transcritas e divulgadas pelo regime em discursos políticos, jornais, livros infantis, revistas governamentais e em outras publicações oficiais. Além das cartas serem usadas pelos órgãos de propaganda política dos respectivos países, as que continham denúncias das ameaças e dos opositores também foram mobilizadas pelos órgãos que prezavam pela segurança nacional, responsáveis pelo monitoramento, combate e repressão das ameaças e dos inimigos dos regimes, conformando uma ampla rede de vigilância e de denúncias que envolveram as sociedades e os governos no Brasil e na Argentina (LAGO, 2021).

A troca de correspondência entre as pessoas comuns e os governantes precede e ultrapassa os governos de Getúlio Vargas e Juan Domingo Perón. No entanto, Jorge Ferreira (2011) e Donna Guy (2017), que também se debruçaram sobre estas correspondências brasileiras e argentinas, respectivamente, têm destacado a tramitação e a valorização das missivas como o grande diferencial do varguismo e do peronismo. A despeito do processo ser algo particular destes momentos, as milhares de cartas de pessoas comuns enviadas para os governantes são fontes privilegiadas para observarmos a conformação e as particularidades dos pactos políticos forjados, em geral, e as variadas participações populares, em particular. Elas também permitem que nós observemos como estes discursos oficiais não foram recebidos de maneira acrítica pelas pessoas comuns.

O objetivo deste capítulo é apresentar uma pequena parte das reflexões que foram desenvolvidas em nossa tese de doutorado defendida em março de 2021 no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (LAGO, 2021). Nela, analisamos

e comparamos a construção dos imaginários populares³ sobre a família e a pátria durante o Estado Novo e o Primeiro Peronismo utilizando como fontes principais as 1.115 cartas das pessoas comuns enviadas ao ditador Getúlio Vargas e ao presidente Juan Domingo Perón. A análise foi realizada com base nos pressupostos teóricos da História Comparada, História Política Renovada e Nova História Cultural (PRADO, 2005; RÉMOND, 1998; BAZCKO, 1985). Especificamente sobre cartas, os estudos gerais sobre as escritas de si de Angela de Castro Gomes (2004) e de Teresa Malatian (2015) e os específicos acerca das experiências históricas estudadas (ACHA, 2013; FERREIRA, 2011; GUY, 2017; WOLFE, 1993) contribuíram para estas reflexões.

Para lograr nosso objetivo, de apresentar uma pequena parte das nossas reflexões da tese, faremos algumas considerações gerais sobre a família nestes regimes e mencionaremos uma das formas que a família foi interpretada e utilizada pelas pessoas comuns.

3. Os imaginários sociais são construídos a partir dos desejos, aspirações, motivações e experiências dos agentes sociais. Portanto, eles abarcam um sistema ou universo complexo e interativo que abrange a produção e circulação de imagens visuais, mentais e verbais, incorporando sistemas simbólicos diversificados e atuando na construção de representações diversas (BAZCKO, 1986). Já os imaginários populares podem ser compreendidos como um conjunto de imagens e representações construídas pelas pessoas comuns a partir de suas aspirações, desejos, motivações e experiências ao longo do tempo e do espaço, em diálogo com as imagens produzidas pelo varguismo e peronismo (LAGO, 2021).

Práticas epistolares no varguismo e no peronismo: a família sob proteção especial dos pais

Vargas e Perón entraram na cena política brasileira e argentina, nas décadas de 1930⁴ e 1940⁵, respectivamente. Apesar das particularidades

4. Getúlio Vargas assumiu o poder no Brasil por meio de um golpe de Estado em 1930, autoproclamado como “Revolução de 1930”, um movimento armado, fruto de uma articulação de forças heterogêneas lideradas por Vargas, que destituiu o presidente. Desde o início do governo provisório (1930-1934), Vargas manifestou seu desejo de construir uma “pátria nova” através de medidas autoritárias, centralizadoras, intervencionistas e nacionalistas. Durante os governos provisório e constitucional (1934-1937), Vargas enfrentou antigos e novos adversários e lidou com movimentos políticos de matizes distintas. Nos meses que antecederam o Estado Novo, o governo promulgou legislações trabalhistas, mas também reprimiu os trabalhadores e aqueles que foram identificados como ameaças e inimigos do regime. Em novembro de 1937, Vargas estendeu o seu tempo no poder instituindo a ditadura do Estado Novo (1937-1945). A Constituição de 1937, promulgada junto com o golpe, ampliava os poderes do Estado na sociedade (CAPELATO, 2009).
5. Juan Domingo Perón assumiu o poder na Argentina por meio da eleição democrática de 1946. Perón era conhecido dos argentinos desde 1943, pois pertenceu ao grupo que desferiu o golpe de estado que destituiu o então presidente argentino Ramón Castillo, instituindo a autoproclamada “Revolução de Junho”. Em 1944, durante o governo autoritário, Perón acumulou os cargos de Vice-Presidente, Ministro de Guerra, Presidente do Conselho do Pós-Guerra e secretário do Departamento Nacional do Trabalho (posteriormente transformado em Secretaria do Trabalho e Previdência). A partir deste último cargo, Perón se aproximou de parte dos trabalhadores, visitando seus locais de trabalho e promulgando a legislação trabalhista. Apesar da aproximação, Perón era identificado por alguns setores da sociedade argentina como um demagogo. Em outubro de 1945, por diferentes razões políticas e morais, Perón foi obrigado a renunciar a seus cargos. Alguns dias depois, em 13 de outubro, ele foi preso na ilha de Martin Garcia. As notícias de sua renúncia e prisão geraram distintas reações nos argentinos, sendo que os setores populares, especialmente os trabalhadores, se concentraram na Praça de Maio no dia 17 de outubro exigindo a liberdade de Perón, que acabou sendo libertado. Após esse episódio, o antigo Secretário despontou como candidato natural das eleições que ocorreram em fevereiro de 1946. Nestas eleições, marcadas pelo clima político do pós-guerra, a chapa representada por Perón, do Partido Laborista, enfrentou a frente ampla intitulada União Democrática, formada por uma composição heterogênea de forças políticas, representada por José Tamborini. Logo que foi eleito, Perón passou a identificar o seu governo como uma “revolução nacional”, de cunho social e com participação popular, que construiria um “novo país” por meio da centralização política, unidade nacional, intervenção estatal, nacionalizações e nacionalismo (TORRE, 2002).

entre o Estado Novo e o Primeiro Peronismo, estes governos promoveram uma série de transformações políticas, econômicas, sociais e culturais. Estas transformações estavam inseridas dentro de projetos políticos mais amplos dos governantes que tinham, entre seus objetivos, a construção de “novos países” (CAPELATO, 2009; GOMES, 2002; TORRE, 2002; PLOTKIN, 2013).

A despeito de considerarem formas distintas de construções, Vargas e Perón assinalavam a necessidade premente de garantir a unidade e a integração entre corpos e mentes nacionais. Deste modo, eles recorreram a medidas disciplinares e à promoção de mensagens de identificação e pertencimento a fim de integrarem os indivíduos a uma mesma nação. Especificamente sobre os “laços afetivos nacionais”, desde o início dos seus governos, Vargas e Perón manifestaram interesse pelas famílias⁶, compostas por um conjunto de indivíduos, mas também pela “grande família”, concepção que deveria abarcar todos os nacionais.

A imagem da nação como uma “grande família” estava associada à ideia de nação como uma totalidade orgânica, ou seja, um corpo uno, indivisível e harmonioso. Alcir Lenharo (1986), tratando da sacralização da política durante o Estado Novo, adotou a metáfora do corpo para refletir sobre o funcionamento do Estado e a relação com as suas partes de forma integrada (território nacional, sociedade e governante). Segundo o autor, essas partes atuavam como órgãos pertencentes a um corpo tecnicamente integrado; o território nacional era definido como um corpo que crescia, expandia e amadurecia; as classes sociais compunham este corpo, como órgãos dependentes uns dos outros; e o governante encarnava a cabeça que comandava

6. O interesse pelas famílias está inserido em preocupações do momento relacionadas a modernização e desenvolvimento das sociedades, ao crescimento econômico e populacional, a industrialização, a ocupação do território (“espaços vazios”) e a moralização e controle dos indivíduos. A partir destas preocupações comuns e com formas particulares, foi estabelecida uma intervenção direta do Estado nas sociedades amparada nas redefinições da democracia e da cidadania (GOMES, 2002; JAMES, 2013). Na prática, isto traduziu-se em uma série de direitos e deveres da família que foram defendidos e promulgados em leis específicas e nas Cartas Constitucionais brasileira e argentina. Muitas das concepções sobre os direitos e deveres das famílias foram compartilhadas pelas pessoas comuns e mobilizadas em suas cartas, especialmente porque para elas estes direitos antecederiam e ultrapassavam os governos de Vargas e de Perón (LAGO, 2021).

o funcionamento das partes. Nesta imagem do corpo como uma totalidade orgânica as partes não poderiam entrar em conflito entre si e o mesmo acontecia na relação entre a cabeça e o corpo.

A despeito das particularidades das experiências brasileira e argentina, a proposta de Perón, de constituir uma “comunidade organizada” na Argentina, também concebia a nação como totalidade orgânica. Neste caso, a ideia de nação como corpo tinha uma particularidade: ele era nutrido por uma doutrina que orientava o movimento/partido peronista e sua relação com o poder.

Nas cartas⁷, as concepções de “grande família” podem ser observadas na adoção de determinadas metáforas políticas dos regimes, mas também na utilização do pronome possessivo “nosso” pelos missivistas para indicar que seus problemas cotidianos coincidiam com os de outros brasileiros e argentinos. Portanto, eram problemas das “grandes famílias” que precisavam ser solucionados pelos governantes.

Muitos missivistas adotaram as concepções oficiais amplas de “grande família” brasileira e argentina, que tinham como “pais” os governantes Vargas e Perón, para se identificarem como “filhos”. Alguns missivistas somaram às concepções oficiais as suas condições como mães e pais de família para relatarem os problemas relacionados ao cotidiano e reforçarem a necessidade de serem atendidos. Outros não mobilizaram o discurso oficial, portanto, ampararam-se apenas nas suas condições como pais e mães de famílias. Assim, a partir da leitura e catalogação das cartas observamos que a mobilização do pilar “família” pelos missivistas indicava a sua preocupação com dois objetivos amplos principais: proteção e justiça. Contudo, os argumentos dos missivistas para atingi-los foram variados, sendo que alguns missivistas reivindicaram a proteção e a justiça por se considerarem “filhos” dos governantes e outros por serem cidadãos⁸.

No caso dos que se consideraram como filhos, apesar das particularidades das referências e das identificações com os governantes, a grande maioria dos missivistas dirigiu-se a Vargas e a Perón reconhecendo os seus poderes políticos, mas exaltando os seus atributos morais. Os dois foram identificados como homens de coração bondoso, generoso, caridoso, justo e patriótico. Portanto, a prática

7. A partir do critério argumentação baseada na família, analisamos 742 cartas, sendo 397 direcionadas a Vargas e 345 a Perón.
8. Para maiores detalhes sobre o tema, ver Lago (2021).

política era acrescida ou singularizada pelas qualidades morais dos governantes, que tornavam possível a aproximação das pessoas comuns com os chefes de Estado.

A despeito da singularidade da relação, mesmo os que adotavam as imagens dos governantes como autoridades acessíveis, reconheciam a distância entre eles. Assim, na grande maioria dos casos, os missivistas adotaram deferências formais e se colocaram como subalternos, à serviço dos governantes, como filhos e filhas, humildes servos e servas. “Pai dos pobres”, “pai dos trabalhadores” e “Sr. Getúlio Vargas” foram as deferências que mais figuraram nas missivas analisadas para o ditador brasileiro.

Em agosto de 1938, Cândida de Mello, residente em São Paulo, funcionária da agência de Correios e mãe de 11 filhos, se dirigiu ao Chefe da Nação, Getúlio Vargas, para relatar que estava vivendo dias angustiantes. Por esse motivo, dirigia uma súplica a ele, como faz “uma filha ao pai, porque vós sois hoje nosso pai chefe dedicadíssimo que sois do nosso Brasil e que não deixamos de vos ser muito gratos (...)”⁹.

A missivista adota a identificação de Vargas como “pai”, alguém dedicado que, em troca, tem uma filha que reconhece e agradece seus atos. Como demonstrou Capelato (2009), a construção de Getúlio Vargas como pai evoca um duplo sentido associado: a de autoridade do “líder pai” em relação ao “povo criança”; e a do progenitor, educador e protetor dos filhos. O duplo sentido implicava o reconhecimento que o pai era alguém que os filhos deveriam respeitar, amar e agradecer pelos seus atos.

Cândida mobilizou mais o segundo sentido de “pai”, onde Vargas assume o papel de pai de uma família tradicional, que deve proteger seus filhos, garantindo a sua sobrevivência, argumentação que também foi utilizada por outros missivistas. Os “laços familiares” permitem que ela utilize a franqueza e expresse o seu desapontamento com algumas das ações que poderiam ser evitadas pelo “pai”, como o de retirar as crianças da escola por não poder pagar os uniformes obrigatórios e outros materiais:

Ora, Sr. Presidente, não será isto um freio para o futuro do Brasil? Para futuros presidentes? Ao saberem que tal coisa acontecera a uma pessoa que tantos serviços prestara a nação? Espero que V.

9. AN-GCPR, série Geral, lata 159, processo 19.040.

Excia disponha a me proteger e sempre bendirei o tempo em que as rédeas do Governo estiveram em vossas mãos, defendendo-o sempre que preciso for¹⁰.

A reclamação de Cândida tem como base os papéis desenvolvidos por ela e por Vargas. Em sua visão, ela é uma “boa filha”, que cumpre com seus deveres, então deveria ter os seus direitos garantidos. Como ela faz a sua parte, ela cobra o “pai” para que ele faça a sua. Intencionalmente ou não, a transição da forma da escrita, da informalidade para a formalidade, expressa na substituição do termo “pai” por “Sr Presidente” revela que o afeto e a gratidão são condicionados à proteção e ao amparo da missivista. Portanto, é algo que deve ser nutrido e não tomado como garantido.

Na percepção de Cândida, uma das formas de nutrir o seu afeto e gratidão era concedendo a proteção do “pai-governante”. Ferreira (2011), estudando os imaginários populares durante o Estado Novo, observou que este termo “proteção”, que anuncia arbitrariedades, visava estabelecer algo caro à doutrina estado-novista: a justiça. Apesar deste elemento comum, os missivistas tinham interpretações muito próprias do que se configurava como (in) justiça, como pedidos de emprego, nomeação própria ou do filho em um concurso público e apadrinhamento.

Após a exposição de sua situação, Cândida explica que o governante pode ajudá-la agilizando o processo de afastamento do seu marido. A missivista também menciona o auxílio que Vargas concedeu a um senhor da sua cidade, que havia solicitado a transferência dos membros da família para lá. A menção ao pedido atendido na cidade revela que a informação das atenções do governante circulava, mas também endossa a relação de “filha” com o “pai”; a filha atenta, sabendo que o “pai” deu atenção e “presenteou um irmão”, também reivindica a sua parte da atenção e do presente, em nome dos “netos” do governante. Apesar de estar desapontada, ela encerra a carta endossando o papel de filha ao se despedir “beijando as mãos benfeitoras” de Vargas.

Na Argentina, a representação construída em relação a Perón combinou as imagens de “pai” com a de “amigo” dos argentinos, o que contribuiu para a construção de uma figura de autoridade paterna

10. *Idem*.

acessível e próxima dos filhos da Pátria (CAPELATO, 2009). “Nosso presidente e pai de todos os trabalhadores”, “pai de todos os argentinos” e “pai da pátria” foram expressões amplamente utilizadas para se referirem ao governante argentino. Além disso, Eva Perón foi consagrada como símbolo do amor e protetora dos “descamisados”, o que nós identificamos com a imagem da “mãe”. Deste modo, a imagem de Perón como “pai”, responsável pelo sustento e proteção dos filhos, seria combinada com a de Eva Perón, responsável pela mediação dos filhos com o “pai”, pelo amor e ternura do lar. As variações das interpretações e mobilizações das imagens dos “pais da nação”, mais distantes ou acessíveis, revelam as particularidades das construções dos imaginários populares na Argentina peronista.

Em outubro de 1952, Angelica Romero González, uma moradora de Córdoba, escreveu ao presidente Juan Domingo Perón. Freira carmelita da instituição *Carmelitas Descalzas*, Angelica relatou que sempre admirara a obra social de Eva Perón e sentia alegria ao saber que as crianças desfrutavam de suas obras. Alegou que, apesar da carência de coisas indispensáveis, nunca solicitara ajuda para as crianças pobres do orfanato no qual trabalhava. Após esta ponderação, a misivista justificou sua carta ao presidente nos seguintes termos: “Se a obra social de Evita não teve fronteiras e nosso orfanato que está no coração de Córdoba tem necessidades, é porque não a fizemos conhecida para Ela [Evita] antes e agora ao nosso Presidente, pai dos pobres” (tradução nossa)¹¹.

A carta da irmã Angelica revela a identificação de Perón como uma autoridade paterna acessível, mas distante quando comparado a Eva Perón, “mãe”, responsável pelo amor e pela mediação com o “pai”. Identificada com a primeira-dama, irmã Angelica procurava seguir seus passos em relação às obras sociais, mas também na mediação entre Perón e as crianças órfãs desamparadas:

Foi tal a confiança que me inspirou sua obra, que não duvidei em enviar o esboço das urgentes necessidades deste lar de crianças órfãs e pobres (...). Se fosse necessária uma explicação pessoalmente, a fim de que fosse beneficiada esta porção de seus prediletos,

11. “(...) *Si la obra social de Evita no tuvo fronteras y nuestro asilo que está en el corazón de Córdoba tiene necesidades, es porque no se la hemos hecho conocer a Ella antes y ahora nuestro Presidente, padre de los pobres*”. Fonte: AGN-ST, caixa 503, sem número de processo.

as crianças, a custo de qualquer sacrifício me apresentaria ante V. Excía na data em que ordenar. Espero ser favoravelmente atendida em recordação da mulher inesquecível que encheu de gozo o coração dos pobres. (tradução nossa)¹²

Combinando imagens relacionadas ao casal, a irmã Angelica ponderou que procurava no “pai” a proteção para os seus “prediletos”, isto é, para as crianças órfãs e desamparadas. Ao comparar seu sacrifício em relação aos órfãos e de Eva com seu povo, reafirmava a admiração pela primeira-dama e reforçava essa identificação ao se referir à realização de suas obras sociais. Ela finaliza o texto enaltecendo a primeira-dama por ter colocado esperança no coração dos pobres. Em suma, valorizou o papel da mãe para chegar no pai.

Tanto no varguismo quanto no peronismo, as imagens dos governantes como “pais” eram amparadas nas concepções de autoridade e proteção. No entanto, se diferenciavam no modo de implementá-las. Apesar da variedade dos casos, o que aproxima os missivistas é a mobilização da condição de “filhos”, com perfis e necessidades diversas, para constituírem ou reforçarem uma relação “direta e pessoal” com os governantes. Ademais, embora acreditassem que deveriam compor as “grandes famílias” brasileiras e argentinas, muitas vezes, se sentiam desamparados pelos pais-governantes.

Considerações finais

Neste capítulo procuramos apresentar uma pequena parte das reflexões que desenvolvemos em nossa tese de doutorado acerca dos imaginários populares sobre a família e a pátria durante o Estado Novo e o Primeiro Peronismo. Para lográ-lo, fizemos algumas considerações gerais sobre a família no varguismo e no peronismo e demonstramos uma das formas que a família foi interpretada e mobilizada pelas pessoas comuns visando a proteção e a justiça dos governantes.

12. *“Ha sido tal la confianza que me ha inspirado su obra, que no he dudado en enviarle el croquis de las urgentes necesidades de este hogar de niñas huérfanas y pobres (...). Si fuera necesario una explicación personalmente, a fin de que fuera beneficiada esta porción de sus predilectos, los niños, a costa de cualquier sacrificio me presentaria ante V. Excía en la fecha en que lo ordenare. Espera ser favorablemente atendida en recuerdo de la mujer inolvidable que llenó de gozo el corazón de los pobres”. Fonte: AGN-MT, caixa 503, sem número de processo.*

Apesar das particularidades das cartas, observamos que a argumentação esteja amparada nas imagens das “grandes famílias” brasileira e argentina e, conseqüentemente, nos supostos laços familiares nacionais que os aproximavam dos governantes, sendo eles como “filhos” e Vargas e Perón como “pais-governantes”.

A partir da mobilização da “família”, os missivistas expuseram as suas necessidades e realizaram as suas reivindicações. Apesar destes elementos comuns, os “filhos” tinham perfis e necessidades distintas, o que permitiu que observássemos as variadas estratégias argumentativas para estabelecer as “relações diretas e pessoais”, bem como justificar a proteção dos “pais-governantes”. Do mesmo modo, a despeito das imagens idealizadas de “grande família” produzidas pelo discurso oficial, nas cartas é possível notar as dificuldades cotidianas dos missivistas que revelam os problemas comuns e particulares das “famílias nacionais”, bem como as distintas identificações dos “responsáveis” pelas situações vividas.

Referências

- ACHA, O. *Crónica sentimental de la argentina peronista. Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.
- BACZKO, B. “A imaginação social” In: LEACH, Edmund. *AnthroposHomem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p.296-332.
- CAPELATO, M. H. R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: UNESP, 2009.
- CARTA DE ANGELICA ROMERO GONZÁLEZ. Localização: AGN-MT, caixa 503, sem número de processo.
- CARTA DE CÂNDIDA DE MELO. Localização: AN-GCPR, série Geral, lata 159, processo 19.040.
- FERREIRA, J. *Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular 1930-1945*. Rio de Janeiro: FGV, 2011.
- GOMES, A. C. (org.). *A escrita de si, a escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- GOMES, A. C. *A invenção do Trabalhismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GUY, D. J. *La construcción del carisma peronista*. Cartas a Juan y Eva Perón. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2017.

- HOBSBAWM, E. *Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. Trad de Irene Hirsch e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- JAMES, D. *Resistencia e integración: el peronismo y la clase trabajadora argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- LAGO, M. C. Exmo. Sr. Getúlio Vargas, Mi Querido General Perón: imaginários populares no varguismo e no peronismo. 2021. 305f. *Tese (Doutorado)* – Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- LENHARO, A. *Sacralização da política*. Campinas: Papirus, 1986.
- MALATIAN, T. “Cartas- Narrador, registro e arquivo”. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (org). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2015, p. 195-221.
- MARTINS, A. P. V. *Dos Pais Pobres ao Pai Dos Pobres: cartas de pais e mães ao Presidente Vargas e a política familiar do Estado Novo*. Diálogos, 12 (2 e 3), 2008, p. 209 - 235.
- PERÓN, J. D. *Perón quiere saber lo que su pueblo necesita. Discurso político de Juan Domingo Perón de 3 de dezembro de 1951*. In: *Obras completas del General Juan Domingo. Discursos de Juan D. Perón, 1950-1951*. Buenos Aires: Unión del Personal Civil de la Nación, 1951.
- PLOTKIN, M. *Mañana es San Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*. Saenz Peña: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2013.
- PRADO, M. L. C. *Repensando a história comparada na América Latina*. Revista de História, São Paulo, n. 153, p. 11-33, 2005.
- RÉMOND, R. (org.). *Por uma história política*. São Paulo: FGV, 1988.
- TORRE, J. C. *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943- 1955)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.
- WOLFE, J. *Working women, working men - São Paulo and the rise of Brazil's industrial working class, 1900-1955*. Durham: Duke University Press, 1993

Françoise Ega em tramas, performances e travessuras epistolares

Vanessa Massoni da Rocha (UFF)¹

“Mas o assistente garantiu que minha carta vai ser lida, não é?”

(FRANÇOISE EGA)

Este artigo se propõe a analisar tramas, performances e travessuras epistolares na obra *Cartas a uma negra – narrativa antilhana*, da escritora caribenha Françoise Ega (1920-1976). Publicado em 1978, em francês, o livro ganha publicação brasileira em 2021, com tradução de Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty. Escrito no exílio em Marseilha, enquanto trabalhava sobretudo como empregada doméstica, o livro pode ser considerado uma obra-prima das correspondências. Dando continuidade às reflexões que culminaram na publicação do livro *Por um protocolo de leitura do epistolar* (EdUFF, 2017), de minha autoria, pretendo analisar brevemente alguns dispositivos e esgarçamentos da tessitura epistolar da autora.

Françoise Ega dá vida à narradora Maméga e escreve, por dois anos, de maio de 1962 a junho de 1964, à escritora brasileira Carolina Maria de Jesus (1914-1977), com quem a narradora nutre uma irmandade marcada por atravessamentos interseccionais: são mulheres negras, mães, periféricas, exiladas, faxineiras, em situação de vulnerabilidade econômica que descobrem no universo da escrita um meio de romper a invisibilidade social. As cartas, contudo, nunca foram enviadas. Carolina não compreenderia o francês e Françoise não sabia sequer a cidade da catadora de materiais recicláveis mineira. As missivas ressaltam o potencial documental tornando-se, assim, certidão de batismo de fraternidade, união de mulheres separadas por

1. Professora de língua francesa e de literaturas francófonas na graduação em letras e no programa *Stricto Sensu* de Estudos de Literatura (mestrado em Literaturas francófonas). Desenvolve desde 2015 pesquisas acadêmicas centradas nas literaturas do Caribe francófono, notadamente da ilha de Martinica e do arquipélago de Guadalupe. Autora dos livros *Por um protocolo de leitura do epistolar* (EdUFF, 2017), *Tradução em (ent)revista: Simone Schwarz-Bart e as tradutoras brasileiras* (EdUERJ, 2021) e de diversos artigos centrados nas correspondências e no Caribe de expressão francesa.

línguas e exílios, porém aproximadas por mazelas e pelo gosto pela escrita. Ao promover a ruptura do dialogismo epistolar e a renúncia do dispositivo de resposta, a autora martinicana tira partido das possibilidades das escritas de si, do flerte entre gêneros e produz misivas que acolhem, ainda, a meta-escrita de seu romance de estreia: *Le temps des madras – récit de Martinique* (1966).

Muitos aspectos epistolares merecem atenção em *Cartas uma negra*: livro organizado em dezenove capítulos, cartas sem assinatura nem despedida, profusão ou ausência de vocativos, flerte entre os gêneros carta, diário e (meta)romance e ainda uma superposição de cartas, bilhetes e “bloco de notas”. O registro de 13 de abril, reproduzido na íntegra, ilustra a liberdade de formas que figuram na obra:

Ainda de uniforme azul, fiz o serviço em um ritmo frenético: foi a primeira vez que aconteceu comigo, e me diverti. A tal ponto que esqueci a hora de partir, ocupada que estava a organizar os instrumentos do meu laboratório. A patroa gostou da cena e dignou-se a sorrir. (EGA, 2021, p. 98)

Definido em texto apócrifo que figura na orelha do livro como “documento literário” e referenciado na ficha catalográfica como “literatura francesa” e “cartas”, a obra “entrelaça os gêneros autobiográfico e epistolar e o subgênero prosa de autoria feminina, adicionando a isso pelo menos mais uma tradição literária: a do romance de autoria negra” (CARNEIRO; MACHADO, 2021, p. 241). Nesta perspectiva, Michel Riaudel chama a atenção para o fato de que a carta “deixa situar o que se escreve num entre-dois, ambivalente e ambíguo, entre a vida e a obra, o biográfico e o literário” (RIAUDEL, 2000, p. 98). Reconhecida pelo curioso epíteto de “correspondência intransitiva” (CARNEIRO; MACHADO, 2021, p. 249), a obra se consagra uma grande homenagem às cartas, este veículo que parece ler a cartilha caetaneana progressista do “é proibido proibir” (1968). De fato, tudo cabe ou pode caber nas cartas e em seus usos. Nela se inscrevem entre-dois que se desdobram em uma vertigem arquitetônica sem fim.

No universo de Françoise Ega, cartas se transformam, se copiam, se compartilham, se rasgam, se escrevem com mãos trêmulas, cansadas e inseguras em meio a solavancos do transporte público; cartas nascem entre o descanso das tarefas domésticas e a espera para o ponto do cozimento do jantar; cartas pulsam até na falta de tempo e na correria desenfreada. Cartas embaralham o longe e o perto

e aquecem o exílio e os vínculos afetivos. Cartas confundem os limites do público e do privado de tal modo que é possível escrever missivas na suposta intenção de uma destinatária-musa inspiradora como Carolina Maria de Jesus para levar uma narrativa ofertada a muitos outros, mas não à primeira destinatária.

Ressalta-se, assim, o fato de uma doméstica pouco escolarizada, invisibilizada, cujo nome nem as patroas conhecem, conseguir forjar espaço de acolhimento-retiro, de vida e de desvendamento confessional no seio de correspondências que não chegarão a sua destinatária. Diversas são as menções ao receio de levar adiante a escrita dado o não-domínio da norma culta escrita da língua francesa e a pouca escolaridade:

É inexplicável, mas eu tinha mesmo o direito de maltratar a língua de Molière? Eu, uma pobre negra? Tinha eu o direito de dizer coisas bonitas em um francês meia-boca? É isso o que me preocupa! Os participípios irregulares vão embora justo no momento em que estou escrevendo uma frase! E minhas retinas tão fatigadas pelas madrugadas sem dormir fazem os toques da máquina de escrever dançarem quando trabalho à noite, de tal modo que não há uma linha que não traga consigo uma gralha! E a fala bonita daqueles que tiveram a sorte de estudar literatura, em que buraco ela se esconde quando sou eu que escrevo? (EGA, 2021, p. 88)

Neste sentido, a narradora Maméga insiste em inscrever sua escrita em um espaço cujas portas lhe estão fechadas. Ela assume seu desconforto em penetrar em um mundo literário patriarcal branco – *à la Molière* – no qual sua presença se torna veementemente negada e rechaçada. Ao enumerar e demonstrar vicissitudes que nada lhe favorecem no hercúleo exercício de reconhecimento literário, a epistológrafa assume as rédeas da situação e deseja provocar fissuras na engrenagem hegemônica que a circunscreve no silêncio dos subalternos. A este respeito, a pesquisadora brasileira Regina Dalcastagnè reconhece que

escrever, especialmente para aqueles que adquiriram recentemente essa capacidade, parece ser uma maneira de reafirmar sua presença no mundo. Colocar-se em palavras seria, nesse caso, uma forma de participar de uma coletividade marcada pela escrita e, ao mesmo tempo, ser reconhecido como indivíduo, portanto, único. (DALCASTAGNÈ, 2017, p. 21).

É preciso não perder de vista o contexto de Françoise Ega como escritora nos anos 1960, época em que poucos escritores martinicanos – e antilhanos – tinham ousado escrever e tinham obtido reconhecimento literário. E eram, como se sabe, praticamente todos os homens. Françoise Ega, ao sonhar de maneira audaciosa com o mundo das letras, está em um lugar de múltiplas invisibilizações: é mulher, negra e pouco escolarizada e, por outro lado, sofre na pele as dificuldades de ser faxineira, caribenha e exilada. Neste sentido, ao compor sua “Narrativa antilhana”, rompe uma infinidade de interditos para pintar um quadro do que era ser mulher, negra, mãe, faxineira, exilada e com vulnerabilidade econômica na França metropolitana. Neste sentido, tal como o diário de Carolina, as cartas de Françoise são a mimetização de uma realidade pouco ou nada representada pela literatura dita “universal” (SIQUEIRA, 2020, p. 68). As dificuldades eram tão grandes que, apesar de ter escrito a última carta do livro em 1964, a autora faleceu em 1976 sem ter conseguido publicar a obra. Em outras palavras, ela não conseguiu ver a contribuição de seu romance epistolar para desestabilizar as engrenagens da “colonialidade do poder”, nos termos do estudo de Aníbal Quijano, para quem “é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida” (2005, p. 139).

Os holofotes da crítica brasileira têm incidido sobre a insólita relação epistolar entre Françoise Ega e Carolina Maria de Jesus. Sabe-se que a caribenha descobriu a brasileira por meio de uma reportagem de sete páginas da revista *Paris Match*, lida no ônibus, que dava notícias da tradução de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) em francês, sob o título de *Le dépotoir* (1962). Tudo leva a crer que Ega tenha lido trechos da obra no periódico, descoberto uma “inspiração” (EGA, 2021, p. 8) e se encantado com a descoberta libertadora da escrita; uma escrita acessível à gente que vivia nas sombras do sistema capitalista, como ela. A leitura de trechos do romance diarístico de Carolina ganha contornos de um espelho através do qual se forjam dignidades e subjetividades, no que pense o gosto amargo de vidas esmagadas por dinâmicas sociais opressoras.

O texto de Carolina Maria de Jesus, que se porta, segundo o repórter da *Paris Match*, como “um naufrago que joga uma garrafa o mar, de antemão sem esperanças” (EGA, 2021, p. 88) aportou em Marseilha, cidade portuária do sul da França, onde Françoise Ega morou, acompanhada do marido – enfermeiro militar – e dos cinco filhos.

Ao iniciar sua obra com a sentença “Pois é, Carolina, as misérias dos pobres do mundo inteiro se parecem como irmãs” (EGA, 2021, p. 5), Ega costura sua narrativa ao questionamento formulado por Carolina de Maria de Jesus em sua primeira publicação: “Será que os pobres de outro País sofrem igual aos pobres do Brasil?” (JESUS, 2014, p. 33) Sob esta perspectiva, a pesquisadora francesa Brigitte Diaz explica que

A carta — entende-se essencialmente a carta de escritor, ou de aspirante à escrita que aqui nos interessa em primeiro lugar — ao mesmo tempo que convoca o outro na distância permite também produzir imagens de si, imagens sob medida, ou na medida daquilo que o epistológrafo espera de sua troca: amor, reconhecimento, consideração, estima etc. (DIAZ, 2016, p. 65)

Assim, ao promover uma conversa com uma escritora que estava atravessando fronteiras geográficas e linguísticas, a narradora Maméga leva ao cabo a premissa de que “é escrevendo – cartas – que nos tornamos, às vezes, escritores” (DIAZ, 2016, p.101). Ao acolher o fazer epistolar, ela se lança em uma empreitada afetiva capaz de criar bolhas de proteção e de respiro em espaços impenetráveis e no exercício de atividades que podem se tornar degradantes, como as faxinas nas casas das “madames” (EGA, 2021, p. 62).

Para além deste diálogo biográfico, epistolar e romanesco com Carolina Maria Jesus, *Cartas a uma negra* coloca em cena tramas, performances e travessuras epistolares que permitem caracterizar Françoise Ega como grande epistológrafa que não hesitou em experimentar diversas possibilidades das correspondências. Nestes termos, Vinícius Carneiro e Maria-Clara Machado ponderam que

na produção de Ega, o carimbo de “testemunho” tende a eclipsar o desdobramento de gêneros e subgêneros literários seculares de que a autora lança mão sem pedir licença, o ineditismo do seu trabalho, a sua sensibilidade incomum ao descrever personagens, espaços e episódios, e sua engenhosidade narrativa. (CARNEIRO; MACHADO, 2021, p. 240)

A escolha epistolar da narradora Maméga repousa em diversas linhas de força deste gênero multifacetado. De início, salienta-se que:

as cartas são textos híbridos e rebeldes a quaisquer identificações genéricas. Gênero literário indefinível, flutuam entre categorias

vagas: arquivos, documentos, testemunhos. De tal forma que não se sabe muito bem que lugar lhes é atribuído na geografia ordenada da literatura. (DIAZ, 2016, p.11)

Nada mais oportuno do que uma mulher “indignada” (EGA, 2021, p. 5) se servir de um gênero igualmente rebelde, escorregadio e avesso às limitações. Posto que “a carta, forma bastante diferenciada dentro de seus próprios limites, caracteriza-se pela instabilidade de suas formas e flexibilidade de seu uso” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 11), este espaço epistolar, cada vez mais gregário e democrático, acena com os braços abertos para uma mulher excluída e sofrida como Maméga. Logo, o estatuto genérico vago da carta abre para todos os horizontes epistemológicos “Porque zomba dos discursos constituídos, torna-se o instrumento ideal de um saber vivo” (DIAZ, 2016, p. 46). E aqui nos aproximamos da natureza da empreitada de Ega: escrever cartas que imprimem seu olhar e seu ponto de vista sobre relações interpessoais entre franceses metropolitanos e caribenhos, sobretudo no que se refere às perspectivas e “fios da divisão sexista e racial do trabalho” na Europa (DESQUENES, 2017, p. 45).

Na prosa epistolar de Ega, a narradora decide relatar a sua experiência de trabalhadora, como faxineira, mas também como feirante, operária numa fábrica e ajudante em um açougue, a fim de contar a história das imigrantes que viviam realidades semelhantes em Marselha, no sul da França. Em sua obra, o europeu é analisado, sendo, então, objeto do olhar, e não protagonista do discurso. Sua escrita se torna subversiva e zomba dos discursos constituídos, como defende Diaz, na medida em que se refere às experiências pessoais, pois transforma em literatura sua vida “invisível” (VERGÈS, 2020, p. 24) de faxineira, definida por ela mesma como “mundo infernal” (EGA, 2021, p. 147) maculado por uma “maldita profissão” (EGA, 2021, p. 150).

Retomando o paradigma da invisibilidade e a imagem anteriormente mencionada da escrita em sua relação com o espelho, o filósofo Michel Foucault preconiza que

escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo ele diz. (FOUCAULT, 1992, p. 150)

Brigitte Diaz faz eco a Foucault ao considerar que “a carta é um bumerangue, que reclama só um pouco de habilidade – mas não forçosamente a que se pensa – para chegar ao seu verdadeiro destino, a saber, de volta para o remetente” (DIAZ, 2016, p.63). Desse modo, o procedimento epistolar de Maméga se espelha na escrita diarística de Carolina Maria de Jesus para fragilizar a narrativa hegemônica e criar um texto autobiográfico fortemente engajado que se reveste de crônica sobre a França metropolitana dos anos de 1960 em suas interfaces com os caribenhos em exílio.

A título de exemplificação, Ega povoa suas missivas com cenas nas quais se depreende uma etnografia do racismo:

“Admita que eu tirei a sorte grande, não é sempre que você tem uma faxineira assim. Não é sempre que eu a vejo na labuta, mas ela dá duro mesmo!” A senhora replicou: “Essas mulheres têm isso no sangue!” Finalmente, Carolina, um depoimento que não fala de negros cochilando, um espanador sobre as pernas! (EGA, 2021, p. 21)

Naïké Desquesnes afirma em suas análises sobre *Cartas a uma negra*:

Seu testemunho é um documento precioso para captar nosso mundo. Em primeiro lugar porque ele é o relato direto de uma história colonizada e não mediada por um narrador externo. Quem melhor que Ega, a antilhana, poderia entender a implacável continuidade entre a condição de escravo, a de colonizado e finalmente a de uma empregada doméstica? Escrever aqui se torna uma ferramenta para resistência e restaura a confiança, dignidade e voz para sua autora e sua comunidade – neste caso, suas irmãs negras, invisíveis e inaudíveis. (DESQUESNES, 2017, p. 46)

A este respeito, Brigitte Diaz nos ensina que “enquanto documento, a carta desvela os avessos da história oficial” (2016, p. 58). Nestes termos, estamos diante de uma importante faceta da epistolografia de Ega: constituir-se em espaço de luta simbólica contra a putrefação moral que insiste em prolongar os pilares coloniais e apartar franceses metropolitanos e franceses de origem antilhana, ou em uma simplificação didática, afastar irremediavelmente, brancos e negros. E esta faceta se coaduna, como é de praxe nas imbricações epistolares, ao exercício pleno da cidadania e ao sentir-se viva, alerta, plena de opiniões que são docilmente aceitas pelo papel. “A origem da correspondência é sempre a ausência”, defende a pesquisadora francesa

Geneviève Haroche-Bouzinac (2016, p. 105), sentença compartilhada por muitos outros estudiosos das correspondências, como Jean-Philippe Arrou-Vignod, que no ensaio *Le discours des absents* [*O discurso dos ausentes*], sentencia que “está aí o charme próprio às cartas, que elas sejam sempre escritas na falta²” (1993, p. 93). E não me refiro, apenas, à emblemática falta do destinatário que motiva o desejo de um diálogo epistolar restaurador. Faço menção às inúmeras ausências – reais e metafóricas – que a empreitada epistolar busca remediar, suavizar ou até dirimir. Escrever cartas consiste em um ato de povoar-se.

Dito de outra maneira, trata-se de uma “empreitada intimista, artística e performática” (ROCHA, 2017, p. 18) que não se distancia do prisma de compreensão de si. Atendo-se ainda mais às possibilidades presentes na epistolografia, é preciso perceber que

parece pois ter sido na relação epistolar – e por consequência, para se colocar a si mesmo sob o olhar do outro – que o exame de consciência foi formulado como um relato escrito de si próprio: relato da banalidade cotidiana, relato das ações corretas ou não, do regime observado, dos exercícios físicos ou mentais aos quais cada um se entregou. (FOUCAULT, 1992, p. 157)

A propósito dos estratagemas epistolares da narradora Maméga, merece destaque seu meio de puxar uma (não) conversa e de compor uma ficção epistolar, como se vê na passagem abaixo:

Faz um mês que parei de escrever, de falar com você, Carolina, porque meu primogênito riu, ele me disse, com sua lógica infantil, que era ridículo escrever para uma pessoa que jamais vai me ler. Sei disso, repetia para mim mesma, bem baixinho, mas naquele momento ele me disse em alto e bom som, tanto que seus irmãos repetiram em coro: “Pois é! Por que você conta coisas para a Carolina? Ela não fala francês”. Nós não falamos o mesmo idioma, é verdade, mas o do nosso coração é o mesmo, e faz bem se encontrar em algum lugar, naquele lugar onde nossas almas se cruzam. Hoje, recuperei a paz de espírito e conversei com você, me sinto descansada. (2021, p. 21; grifo nosso)

A complexidade e a sofisticação narrativas colocadas em prática por Françoise Ega acenam para um emaranhado epistolar complexo.

2. É de minha autoria a tradução para o português deste excerto do livro de Arrou-Vignod.

Apesar de adotar, de antemão, o não-envio das cartas para sua destinatária e rasgar o princípio do dialogismo, como já mencionei, o teor de seu texto não se furta a aproximar a aventura epistolar de uma “fala”, uma “contação” de causos, um “encontro” e uma “conversa” que não conhece entraves. A missivista desacredita a ponderação do filho acerca da incompatibilidade linguística entre ela e Carolina ao considerá-la uma “lógica infantil” e, por conseguinte, bastante inapta a reconhecer todos os possíveis da prática epistolar.

Rememoro neste momento o escritor e mestre brasileiro Mário de Andrade, que nos brindou com a linda alcunha adotada posteriormente no âmbito do epistolar: escrever cartas é puxar conversa (SANTIANO, 2006). Não uma conversa com estes eruditos potencialmente soberbos e cansativos, posto que bom mesmo é puxar conversa com interlocutores que interessam, como a gente simples de Minas Gerais. Eis as palavras do autor de *Macunaíma*: “E então parar e puxar conversa com gente baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca” (ANDRADE, 1982, p. 215). Ao fim e ao cabo, em um diálogo inusitado, Françoise Ega parece seguir à risca os ensinamentos do autor brasileiro ao puxar conversa com a mineira Carolina Maria de Jesus, nascida em Sacramento, microrregião de Araxá.

Embora a ênfase dialógica de *Cartas a uma negra* seja com Carolina Maria de Jesus, a obra descortina outros elos nutridos por Maméga. Assim, outro recurso do universo epistolar de Françoise Ega diz respeito às cartas compartilhadas e destinatários atomizados:

A jovem que tirei do meu bairro me escreveu. Ela subiu um degrau na sociedade, “chegou” a Paris, é auxiliar de serviços gerais num hospital, para ela não se trata de um sonho realizado, mas lhe permite sentir o gostinho da liberdade. Carolina, olha o que ela me diz: é mais simples copiar a carta do que explicá-la a você. “Apenas antilhanas fazem esse tipo de trabalho. Não tem graça nenhuma, mas vejo outros compatriotas e isso me dá força. Dizem que em breve poderei me tornar auxiliar de enfermagem. Faz cinco meses que estou em Paris e ainda não vi quase nada: só ando de metrô, é mais rápido; tenho dois dias de descanso por semana, aproveito para escrever à minha família, lavar roupa e cozinhar um pouco [...]”. (EGA, 2021, p. 58)

Sua paixão pelo círculo epistolar rechaça a privacidade das conversas e a faz pôr em circulação uma carta recebida. Deste modo, ela acaba por apresentar suas interlocutoras uma à outra, criando uma irmandade epistolar onde importa menos as confidências do que tagarelise fomentada pelas missivas. Estamos diante de uma constelação epistolar – notadamente feminina – que aposta na força de alegrias e boas novas compartilhadas. Nestes termos, o mundo epistolar atomizado de Ega depõe sobre uma vida afável, repleta de cumplicidade e ternura que faz frente às dificuldades da vida “fora dos envelopes”.

Lembre-mo-nos de que “a carta segue um caminho que se crê retilíneo, mas que se perde, na verdade, em uma rede complicada de travessas e de bifurcações de si em direção a si e de si em direção ao outro” (DIAZ, 2016, p.69). Em outro momento da obra, Ega apos-ta na sua rede epistolar e demonstra o quanto as cartas veiculam o mais genuíno afeto.

A velhinha com quem me correspondo me enviou uma longa carta, ela poderia estar contente na ensolarada casa de repouso, mas sente saudade da sua casa cheia de lembranças. Minha pobre Carolina, eu estava em tal estado de espírito quando recebi a carta da minha velha amiga da Provence que tive que recomeçar duas vezes a leitura, para me convencer de que ainda há gente aqui embaixo que pode amar alguém ou alguma coisa que não seja a si próprio. (EGA, 2021, p. 138)

Uma importante missivista das conversas travadas por Maméga é sua mãe, que permaneceu na ilha caribenha de Martinica, a pelo menos 6.700 km de distância do bairro de Busserine, em Marselha. Em uma das cartas, experiências sinestésico-sensoriais vêm à tona:

Da minha terra recebi uma carta e recortes de jornais: era minha mãe me contando sobre o acidente com um Boeing em Pointe-à-Pitre. Mãe é mãe! Ela não quer que eu esqueça, fica falando sobre os acontecimentos mais irrelevantes possíveis da nossa terra: há anos ela mantém o meu coração aceso, e agora, enquanto procuro no porão as malas da patroa, que se prepara para tirar férias, é como se o vento alísio refrescasse todo o cheiro insosso que emana deste antro bolorento. (EGA, 2021, p. 21)

Nestes termos, salienta-se a importância das correspondências no exílio, visto que

a correspondência no exílio supõe escritas generosas. Nada parece menos atencioso e mais decepcionante para o exilado do que o comedimento de seu interlocutor, moderação interpretada como abandono e insensibilidade à fragilidade do missivista viajante para quem a carta acena como repouso, abraço, cafuné, companhia. (ROCHA, 2017, p. 206)

Como Maméga enfatiza, as cartas da mãe metonimizam tanto os laços maternos quanto as relações com a origem; nela habitam odores, ventos, jornais e acontecimentos que confortam e transportam para um lugar idílico de conforto que ajuda a suportar os infortúnios do exílio.

Mais adiante, com a personagem Cécile, a narradora experimenta novas possibilidades epistolares, como as cartas (longas) por procuração:

Ela quer me ajudar, disse que tenho talento, descobriu o endereço de um agente literário e escreveu uma longa carta com todo o capricho. Achei que era bom ter uma secretária, só tive de assinar e estava tudo certo. Cécile me disse: “É inacreditável que a senhora não fique em casa para escrever mais um monte de coisas!” Escrever é bonito, mas, como diz meu marido, não se come o papel à vinagrete. (EGA, 2021, p. 108)

Para quem admite o poder libertário das correspondências, é inusitado o apreço em delegar a tarefa a terceiros, limitando-se a assinar uma carta de tamanha importância, como aquela destinada a um profissional capaz de publicar seu manuscrito. Reafirma-se o jogo epistolar da obra no qual a signatária se apropria de uma missiva de outra autoria, o que nos leva a questionar as noções de autoria e de autenticidade, noções tão caras ao universo epistolar. O episódio se desdobra ao longo da intriga, pois certo dia o carteiro traz uma resposta:

Cécile se arriscou a escrever, o que gerou um resultado inesperado: o agente literário me respondeu. Em um belo envelope com papel timbrado, lia-se “Maméga, Escritora”. Sentei na frente da porta, a emoção me deixou de perna bamba, olhei novamente para a palavra “Escritora” do envelope, esfreguei os olhos para ver se não estava me enganando: mas alguém escrevera mesmo “Maméga, Escritora”. Chamei as crianças: “Venham rápido! Vejam o que está dito no envelope!” Uma delas leu e perguntou para quem eu tinha

escrito, não expliquei nada e disse: “Para um sujeito aí! Olhe o que tem dentro!” (EGA, 2021, p. 112)

A cena, mais do que demonstrar o fetiche com envelopes e caligrafias, se torna um momento divisor de águas para a concretização do sonho de publicação. Dentro daquele envelope estaria um azeite por muito tempo imaginado, afinal – eles pensaram – um agente não escreveria para recusar o manuscrito. Imbuídos da máxima “receba uma carta e te direi que escritora és”, “todos queriam contar, a carta, o homem da carta, as coisas escritas na carta!” (EGA, 2021, p. 114). É oportuno acentuar que

além de sua capacidade para inventar novos procedimentos de escrita de si, outras modalidades do discurso crítico e, simplesmente, novas sociabilidades, a carta, sempre de namoro com o espaço literário – alternativamente conivente ou dissidente, excluída ou integrada – contribui igualmente para repensar, ao longo de sua história, a própria noção de literatura. (DIAZ, 2016, p. 70)

As relações entre os âmbitos da epistolografia e da literatura se acentuam na cena abaixo, em que se descortina a *mise en abyme* de cartas que falam de cartas e que carregam sonhos literários:

Não lhe contei nada sobre o assunto, mas também aproveitei sua “viagem” a Paris e pedi que ele fosse pessoalmente à sede da revista *Paris Match* ter notícias do jornalista a quem eu escrevera. Recortei cuidadosamente o endereço de uma das edições da revista e lhe entreguei uma carta para o redator-chefe. Talvez o jornalista, o pobrezinho, esteja morto, ou não tenha secretária! Nessas condições, é difícil responder. Mas o redator-chefe, se bem entendo como as coisas funcionam, deve ter uma multidão de datilógrafas a quem dá ordens para responder as cartas. É claro que falo das poucas páginas que enviei ao jornalista. Essas poucas páginas eram preciosas para mim, Carolina, eu as tinha extraído do meu livro. Poxa, amputei o texto, agora sou obrigada a datilografar tudo de novo. Meu marido me disse que *Paris Match* não era a casa da sogra, mas, já que “ia para lá”, aceitava entregar a minha carta. (EGA, 2021, p. 128)

Desta maneira, percebe-se a presença das cartas em pelo menos três confrarias ao longo do livro *Cartas a uma negra*: a confraria familiar, promovida pelo marido portador de cartas repleta de sonhos, os filhos ansiosos diante do envelope recebido e a mãe disposta a manter

vigorosos os fios entre a filha em exílio e o Caribe; a confraria das amizades, que engloba, dentre outras, a presença de Carolina Maria de Jesus, a velhinha da casa de repouso e Cécile e a confraria literária, que diz respeito tanto à Carolina Maria de Jesus como um modelo de sucesso que torna a ambição plausível quanto ao trânsito com agentes, revistas e editores.

Por fim, este breve passeio pelas tramas epistolares de Françoise Ega na obra *Cartas a uma negra* se atém aos entrelaçamentos entre fraternidade, Deus e a escrita para dar a ver uma pergunta que a obra não se exime de responder: Cartas impactam o mundo?

A inflamação na garganta contribuiu para alguma coisa: enchi umas cem páginas, formando um todo e parecendo com um livro cheio de personagens oriundas do meu passado. Elas são tão parecidas com você, Carolina, só o idioma as separa. O mesmo sol brilha sobre suas tristes vidas, e a busca pelo pão de cada dia é tão semelhante à sua luta para não morrer de fome que digo a mim mesma: “Meu Deus, uma vez que você permitiu que isso acontecesse e que você continua permitindo, deve haver um motivo”. Talvez para que os ricos, ao ler o seu diário e as minhas cartas, possam fazer melhor uso dos bens materiais. Talvez também para que nós, os pobres, que não o somos mais completamente, olhemos um pouco para aqueles que estão enterrados até o pescoço na miséria? (EGA, 2021, p. 52)

Sabendo que “a carta é, ao mesmo tempo, o emblema e o substituto de um agir sobre o mundo, gesto que não se pode realizar de outra forma” (DIAZ, 2016, p. 69), a narradora Maméga habita com sonhos suas cartas; não apenas os sonhos autocentrados – e legítimos – de publicação de manuscritos, mas os sonhos coletivos de um mundo – utópico, talvez – marcado pelo respeito à alteridade. Suas cartas se coadunam ao diário de Carolina Maria de Jesus em um movimento articulado de ação progressista manifestado na fantasia de sociedades não-racistas, inclusivas, eticamente responsáveis e comprometidas com o bem-estar de todos.

Os termos de abertura e encerramento do livro imprimem um tom transformador à obra. Desde o “Pois é” reticente que concorda com os males do mundo incidindo sobre os mais pobres, até as sentenças “Sim, Carolina! Eu acredito! Estou à espera dessa mudança! FIM...” (EGA, 2021, p. 235), Maméga mostra os caminhos trilhados para que pudesse sair da invisibilidade e recuperar uma dignidade rasurada por sua condição interseccional de mulher, negra, exilada, periférica

e trabalhadora doméstica. Não obstante o termo “mudança” acompanhado pelo ponto de exclamação, a narradora ladeia o protocolar “Fim” com pontos de reticências que apontam para os não-ditos a serem possivelmente completados por novas publicações. De toda forma, o livro não se conclui de maneira hermética, pois flerta com um novo começo literário e com novas perspectivas de vida.

É importante reconhecer também que a presença do termo “Fim” contribui para confundir os limiares de recepção da obra: romance epistolar ou correspondência, apenas para mencionar os gêneros mais explicitamente em diálogo no livro? Não tenho notícias de coletâneas de cartas apresentarem esta palavra em seu momento final. Em contrapartida, o “Fim” se torna canônico em contos (tradicionais), romances e demais narrativas claramente literárias. O mesmo se pode dizer sobre a divisão do livro em dezenove capítulos, cujas delimitações não ficam claras para os leitores.

A confissão “sinto que chegará o dia em que meu livro encontrará destinatário” (EGA, 2021, p. 235), permite à narradora aprofundar ainda mais as tramas, performances e travessuras epistolares presentes na obra. Ao friccionar os campos da epistolografia e da literatura, Françoise Ega tira partido do acolhimento epistolar e sua democracia temática e de estilo deste gênero multifacetado para construir um romance em busca de destinatários-leitores. Seu endereçamento ficcional à Carolina Maria de Jesus constitui um mote para penetrar no mundo das letras. Nesta perspectiva, a autora martinicana parece evocar a ideia de que “toda literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos” (BARRENO; HORTA; COSTA, 1974, p. 9).

Referências

- ANDRADE, M. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ARROU-VIGNOD, J-P. *Le discours des absents*. Paris: Gallimard, 1993.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velha da. *Novas cartas portuguesas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- CARNEIRO, V.; MACHADO, M.C. Tão perto, tão longe. In EGA, Françoise. *Cartas a uma negra – Narrativa antilhana*. Tradução de Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty. São Paulo: Todavia, 2021. p. 237-252.

- DALCASTAGNÈ, R. *Cartas lançadas a um oceano fora do tempo*. Suplemento Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: <<https://www.suplemento.pernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5esanteriores/2008-cartas-lan%C3%A7adas-a-um-oceano-fora-do-tempo.html>>. Acesso em: 30 jun. 2020.
- DESQUESNES, N. *Celle qui dit non à l'ombre – Françoise Ega, une bonne écrivaine*. Z – Revue Itinérante d'Enquête et de Critique Sociale, Marseille, n. 10, 2016-2017, p. 22-33.
- DIAZ, B. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*. Trad. Sandra Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016.
- EGA, F. *Cartas a uma negra – Narrativa antilhana*. Tradução de Vinícius Carneiro e Mathilde Moaty. São Paulo: Todavia, 2021.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antonio F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. *Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1992. p. 129-160
- HAROCHE-BOUZINAC, G. *Escritas epistolares*. Trad. Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016. 224 p.
- JESUS, C. M. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.
- RIAUDEL, M. Correspondência secreta. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Batella (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 95-99.
- ROCHA, V. *Por um protocolo de leitura do epistolar*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2017.
- SANTIAGO, S. *Ora (dêreis) puxar conversa!*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SIQUEIRA, S. *Aquela que diz não à sombra: biografia e obra da escritora martinicana Françoise Ega*. Revista Calígrama, Belo Horizonte, v. 25, n. 3, p. 57-75, 2020.
- VERGÈS, F. *Um feminismo decolonial*. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

Literatura Contada: o olhar da escritora Vera Romariz sobre sua produção poética

Camila Maria Araújo¹

Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar a visão literária da poeta contemporânea Vera Romariz (1950). Para isso, discutiremos sobre literatura e cultura na contemporaneidade através de uma entrevista autoral realizada virtualmente no dia 25 de maio de 2021, com o intuito de criar e gerar arquivos que discorrem sobre a autora, devido à escassez de fontes sobre sua trajetória biográfica e literária. Faz-se um contraponto com o ensaio, utilizando *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf (1928), que conduz a reflexão sobre esse material ao evidenciar os estigmas que insistem em sondar a literatura escrita por mulheres e toda a evolução revolucionária que as constitui.

A dinâmica textual entre a entrevista e o ensaio literário ocorre como dado precursor sobre a trajetória da mulher na literatura. Essa associação tem o intuito de comprovar a importância e necessidade em se pesquisar e criar arquivos sobre escritoras contemporâneas, pois, apesar de terem o privilégio em escrever libertamente como conquista das suas ancestrais, o gênero feminino ainda é muito estigmatizado, há pouca valorização sobre essas produções poéticas e literárias, o que torna abreviações e pseudônimos masculinos possibilidades de escolhas ainda viáveis. Como exemplo disso, temos o caso da escritora de *Harry Potter*, a Joanne Rowling (1965), que decidiu se ocultar em seus livros com a abreviação J. K. Rowling, e antes de alcançar o sucesso teve seu manuscrito rejeitado por 12 editoras.

Para subsidiar nossa pesquisa, utilizamos o estudo de Aderaldo Castelo (1970), sobre a esquematização e realização de uma entrevista, bem como, o de Silviano Santiago (2005) e Regina Zilberman (2004), que nos ajudam a entender a importância dos arquivos para que se possa compreender o que está presente nas entrelinhas de uma

1. Graduada em Letras (UFAL); mestranda em Estudos Literários (UEFS). Bolsista CAPES. Integrante do grupo de pesquisa: Literatura: Representações Culturais e Históricas - UEFS.

produção. Até porque, o intuito da entrevista e sua função de arquivo sobre a autora Vera Romariz não tem interesse em informações rotineiras sobre sua vida como literata, mas sim, ao seu ponto de vista, sua essência e suas perspectivas para com a literatura e a escrita literária.

Buscamos, através dessa pesquisa, ampliar e aumentar o arquivo lacunar sobre a escritora alagoana, possibilitando que estudantes, pesquisadores e leitores tenham acesso a documentos e informações que contribuam para o conhecimento das suas obras poéticas e perspectivas literárias. Através desse introdutório, debruçamo-nos agora nessas trajetórias singulares: singular, por ter em cada mulher perspectivas e possibilidades diferentes para se viver a literatura; e multifacetadas, por terem a capacidade de se dividir e multiplicar entre faces distintas. Mulheres múltiplas, sobrecarregadas pelo trabalho, pela família e pelos estigmas sociais, mas que apesar de tudo, reinventam-se através da literatura.

Trajetórias Singulares e Multifacetadas

A trajetória da mulher na literatura, muito além de escrever, é resistir. Inserir-se como escritora em um mundo de preconceitos e objetificação da mulher foi uma construção gradual, em que muitas tiveram que esconder-se e sacrificar-se para isso. Como a irmã de Shakespeare, citada por Virginia Woolf (1928), que mesmo com uma possível fuga não encontraria oportunidades e nem possibilidades de trabalhar como escritora, sendo expulsa e malvista de qualquer lugar que entrasse.

Não dá para explicar o passado com os olhos do presente, porém, isso não isenta todas as atrocidades e reclusões sociais que essas mulheres passaram durante séculos. Apesar de tudo que conquistaram, as forças feminina e masculina ainda não são representadas com igualdade em pleno século XXI. Mesmo que tenham conquistado o espaço e respeito social, as mulheres carregam em suas palavras um histórico de dores, privações e resistência, os quais não é saudável. Era preferível não ter passado por toda essa utopia de padrão social. Não foram escolhidas para ser fortes, mas obrigadas a serem.

É válido lembrar que na história da escrituração do texto literário (por mais que a escrita não seja uma prática sociocultural recente),

a mulher só é incorporada à história das literaturas, quando vozes se levantam para reivindicar a aplicação de valores a todos os que compõem uma comunidade ou identidade cultural (SILVA, 2010, p. 55).

As palavras de Silva (2010), sobre a luta das mulheres pela conquista de espaço e direitos na sociedade, conversam e compilam a perspectiva histórica que Virginia Woolf (1928) aborda em seu ensaio *Um teto todo seu*. Enquanto uma analisa essas vozes considerando a pre-determinação social que ainda é gerida por homens, a outra costura vivências de escritoras que possibilitaram e simbolizam a resistência da literatura de autoria feminina, mesmo não tendo consciência real do efeito que causariam.

Ao poder acompanhar esse trânsito entre lutas e direitos adquiridos pela classe feminina na literatura e na vida, segundo Woolf (1928), é perceptível a necessidade de independência feminina para que uma mulher possa ser escritora quando diz: “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção” (p. 8). Para essa afirmativa, a autora percorre o livro em uma temática narrativa e ao mesmo tempo histórica, a fim de explicar essa necessidade. Pois, mesmo que agora ela tenha direito em carregar o carvão ou dirigir o bondinho, sempre será vista como frágil e vulnerável.

Para Woolf (1928), ser poeta era ainda mais impossível, pois as mulheres não tinham o seu próprio espaço, adequando-se ao espaço da sala e cozinha. A Jane Austen, por exemplo, devido escrever nesses ambientes sociais da casa, sempre “[...] escondia seus manuscritos ou cobria-os com um pedaço de mata-borrão” (WOOLF, 1928, p. 84), pois ninguém podia saber que ela escrevia. Através desse anonimato que as mulheres eram obrigadas a se submeterem, voltamos para a entrevista com Vera Romariz, sendo ela uma escritora contemporânea, para que possamos perceber as mudanças comportamentais e revolucionárias entre esse recorte de tempo que compõe lutas, dores e vitórias.

3. Quando tudo começou?

Resposta: Desde quando era muito jovem, e produzia contos muito intensos e trágicos, sob influência da literatura russa. À medida em que fui evoluindo, fui descobrindo a contradição da modernidade como algo inerente à realidade; aliás, descobri também a profundidade da nuance, do meio tom. Aliás, em um poema com esse

título, “Meio tom”, represento a função do poeta na modernidade. Um sem lugar, um deslocado que antevê questões ou aspectos do real e os representa.

4. Qual foi a reação da sua família ao te descobrir poeta? Isso foi antes ou depois de desistir da faculdade de medicina?

Resposta: Muito boa; sou neta de poetas e tive muito incentivo da família. Foi antes de desistir.

8. Existe um horário ou momento que a inspiração seja mais flagrável?

Resposta: Não. Observo, rumino, percebo a poeticidade de algo dito ou de uma cena e transformo primeiramente em frase poética, depois em poema. E volto, refaço e retiro excessos ou acrescento algo que reestabeleça a relação entre a matéria e a linguagem.

Como podemos ver através da entrevista, a poeta não só é livre para viver a literatura, como também é incentivada por sua família: algo que não era cultuado em séculos passados, quando inclusive as escritoras, assim como Jane Austen, nem podiam ser poetas, como foi dito anteriormente, por sofrerem de privações, cortes e retomadas de concentração frequentemente, que impossibilitava um momento de devaneio, de voo poético para a produção de poemas. Com isso, deixando-as com mais assiduidade entre as narrativas, por não serem prejudicadas com a licença poética, do ir e vir entre lápis e papel.

Essa realidade pioneira das literatas também justifica os conteúdos apresentados por elas, sendo geralmente voltados ao espaço do lar e de onde vivem, já que não há como falar de um universo que não experimentou. “De mais a mais, toda a formação literária que uma mulher recebia no início do século XIX era concentrada na observação do caráter, na análise da emoção” (WOOLF, 1928, p. 84). Apesar de ser contemporânea, Romariz mostra em muitas das suas obras poéticas o espaço doméstico, porém com outra perspectiva e utilidade. Visto que as mulheres eram obrigadas a permanecerem no espaço do lar durante toda a vida, enquanto agora, o espaço da casa transpõe imagens de boas lembranças, aconchego e intimidade desejada.

1. Como você explica Vera Romariz voltada para a representação doméstica?

Resposta: Julgo que, mais que signo de domesticidade, a casa em minha poesia sugere interioridade, intimidade e sensualidade. De todo modo, é um signo muito presente na poesia de mulheres, até

para representar seus limites historicamente construídos e hoje questionados.

7. Suas maiores inspirações?

Resposta: A observação do fato corriqueiro, mas, sobretudo, a captação de matizes da realidade a partir de uma lente que capta e ajuda a expressar novos ângulos de um mesmo objeto de representação.

14. A dicotomia da rua e da casa acontece de forma consciente?

Resposta: Diria que de forma visceral em minha escrita. Estamos divididos entre os apelos do sujeito e da coletividade, pois, somos também seres sociais. A rua simboliza esse lócus de sociabilidade, enquanto a casa significa nossa singularidade. E não são excludentes, mas, constituem um módulo intrincado e integrado.

Seguindo esse comparativo através da linha diacrônica apresentada no livro *Um teto todo seu* (1928), ler a concepção e vivência de Romariz com a literatura nos faz pensar sobre toda a herança histórica literária e a resistência feminina na ficção, mostrando, então, a percepção de um ser poeta à luz do que foi dito por Woolf (1928), de que agora as mulheres podem ter o tempo e espaço para se concentrar em suas produções. Ressaltamos com isso que apesar das permissões dadas, ocorre pouco incentivo familiar, social e governamental para a prática da escrita literária. A relação entre arte e vida, que conduz o legado das mulheres na literatura, faz refletir sobre a potencialidade dessas vozes, pois:

escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ao vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível (DELEUZE, 1997, p. 11).

Tal inacabamento descrito por Deleuze (1997) visa a impossibilidade do devir-homem, que insiste em se colocar como expressão dominante. A mulher, o devir-mulher, permite a fuga da realidade, que animava e movia o cotidiano das primeiras mulheres escritoras,

e que constituem o poder de se transformar enquanto afirmam suas existências no mundo moderno e contemporâneo através da escrita.

Essa concepção deleuziana também se encaixa na produção de arquivos sobre escritores literários, portanto, produzir fontes primárias sobre Vera Romariz, por exemplo, sendo ela uma escritora em curso e contribuinte para essas pesquisas, é dar ao pesquisador a possibilidade do inacabamento. Há muito o que ser pesquisado, e o ato de escrever como um devir sempre possibilitará esses processos de transformações.

Para que pudéssemos fazer essa relação com a escritora Vera Romariz de forma encorpada, realizamos uma entrevista por meio virtual e escrito, como foi dito acima, em que pudemos conhecê-la para além do que solicita a sociedade, não nos interessamos catalogar detalhes da sua vida pessoal como mulher, esposa, mãe ou acadêmica, apesar de que ela pontuou essas questões para explicar algumas das perguntas e até um período de pausa em sua produção literária. Direcionamos a conversa para o meio literário, com o intuito de valorizar sua visão sobre a literatura e seus trabalhos poéticos. Com isso, podemos observar as quebras de paradigmas incentivadas por toda uma luta de resistência feminina que preenche o pano de fundo das mulheres escritoras da modernidade e contemporaneidade. Esse direcionamento rendeu a liberdade e autonomia em falar sobre a área que ela domina e trabalha com muita excelência: a literatura.

2. Você se considera uma escritora profissional?

Resposta: A profissionalização do escritor no Brasil é algo difícil, mas julgo que sim, na medida em que concentro minha força de trabalho, sobretudo agora, na maturidade de meus setenta anos, à minha produção literária. Estreei aos vinte e sete anos com um livro de crônicas- “Cacos”- e acabo de produzir um livro-“ Um pouco de verão em cada outono”, este último pela Viva Editora, local.

5. A influência do seu avô, Sabino Romariz, ocorreu de forma direta ou indireta?

Resposta: Direta, porque ouvia meu pai dizer de cor poemas de meu avô; indireta porque dele apreendi a beleza do poema lírico.

6. Qual o peso de carregar esse sobrenome tão emblemático para a literatura alagoana?

Resposta: Não foi peso; foi tesouro, que precisei zelar e entender.

9. Sua produção é influenciada por sua profissão?

Resposta: Sim, tive a coragem aos dezenove anos de deixar o curso de Medicina, em cuja seleção tirei primeiro lugar, e escolhi o curso de Letras. Fui professora, fiz mestrado e doutorado e fui muito feliz no caminho construído. Era o meu lugar, pois convivia com a leitura permanentemente.

10. Já teve medo em se declarar poeta/escritora?

Resposta: Jamais. Sobretudo hoje, digo-o com grande prazer.

11. Existe algum motivo para não ter continuado publicando?

Resposta: Tive um grande luto em minha casa, o do meu marido, e isso me impactou profundamente. Mas me reergui, com minhas cicatrizes, e aqui estou. De todo modo, não sou de publicar muito. No momento, estou com dois projetos em criação: um livro de memórias e um de contos. Gosto da narrativa breve que, segundo Cortázar, tem ligações com a poesia. Sobretudo pela síntese, e eu acresceria pela linguagem que conta algo, mas se diz também.

12. Há possibilidades de reimpressões dos livros *Película* (2008) e *Amor aos Cinquenta* (2004)?

Resposta: Sim. Minha filha, que é publicitária e mora em Salvador, já me sugeriu isso; e há uma sondagem aqui por uma editora universitária.

13. Em qual momento a solidão do ser é iniciada?

Resposta: Não sei precisamente, mas acho o choro de uma criança um ato de incompreensão do mundo e, por isso, solitário.

15. O que sente no processo de criação de um poema?

Resposta: Alegria e vida pulsante. A escrita é minha forma de vida mais prazerosa.

16. Os termos concha e ninho, que aparecem nos poemas: *Tempo de pérola e Sonhos podres*, são referências a Bachelard?

Resposta: Querida, você está mais abalizada a responder a essa pergunta que eu. Signos são estudados por grandes estudiosos e Bachelard é um deles. Mas não sou especialista nos estudos bachelardianos.

17. Sobre a solidão do escritor?

Resposta: O ato da escrita é solitário, mas sou muito sociável e preciso de gente para ser feliz. Acabado o livro e as entrevistas, sou uma pessoa absolutamente comum; busco os filhos, papirico os

netos, saio com amigas. Preciso, igualmente, de um bom cotidiano para preencher-me.

18. Ter um olhar sensível aos problemas do mundo. O que te transmite?

Resposta: Motivos poéticos, sempre. E, muitas vezes, uma sensação doída de perplexidade.

19. Como a poesia ajuda o mundo a sobreviver em meio às mazelas contemporâneas?

Resposta: Apresentando novos ângulos do real, para que não sejamos ludibriados pelas máscaras do mundo. E atuando em sua arte como um sujeito social no enfrentamento das desigualdades.

20. Trabalhar com os sujeitos deslocados é uma forma de dar-lhes voz?

Resposta: Com certeza. Leia meu poema “Amarelados olhos de melão”, em que descrevo poeticamente o deslocamento de um menino pobre em uma lanchonete urbana em Maceió. O poeta assume a voz e o lugar deslocado da criança, como um gesto político.

O questionamento feito na pergunta dezesseis, ocorre por, além dos poemas trazerem as palavras “concha” e “ninho”, ambas se constituírem do sentido que dispõe Bachelard (1993). Para uma melhor compreensão, exemplificaremos os casos a seguir. Em *Tempo de Pérola*, na terceira estrofe, diz: “Desaprendi contigo a ser generosa/ Pois és concha que se esvai/ de tanto ver/ pisando retinas em fogo” (ROMARIZ, 2004, p. 10). A palavra concha atribuída no poema faz referência ao que o filósofo diz sobre essa imagem: “Tudo é dialética no ser que sai de uma concha” (BACHELARD, 1993, p. 268), em ambos há contraposição do sujeito.

Já em *ninho*, temos a representação de intimidade tanto para Bachelard (1993, p. 258): “O ninho é o esconderijo da vida alada”. Quanto para o eu lírico do poema *Sonhos podres*: “Paguei o pão que comi/ Varri o quarto onde há tanto durmo/ Fiz eu mesma o ninho/ Onde há tantos anos me aninho/ E cometi o mortal pecado de não comer pecados/ Pois de tão madura/ Apodreci meus sonhos” (ROMARIZ, 2004, p. 11). A intimidade apresentada pelo filósofo e que é construída pela voz poética, é solitária, pois, “o “ninho vivido” é, então, uma imagem infeliz” (1993, p. 258), já que faz lembrar do que não se permitiu viver com intensidade e a destreza dos pássaros.

A construção e realização da entrevista aconteceu no intuito de propagar a voz das mulheres escritoras em trabalhos acadêmicos, pois, mesmo com toda essa acessibilidade contemporânea, enxergá-las

entre tantas distrações nem sempre é fácil. Para tanto, a entrevista foi baseada e fundamentada através da esquematização de Aderaldo Castelo (1970), em seu trabalho *A Pesquisa de Fontes Primárias*, em que o autor apresenta os passos necessários para uma entrevista efetiva, sem distorções, respeitando o limite e espaço do entrevistado, permitindo-nos pensar em questões produtivas com pouco percentual de chances para evasões e amadorismo.

Para além da estruturação, percebemos a importância em construir dados sobre a poeta através de Zilberman (2004) e Santiago (2005), já que ambos apresentam fontes e histórias de escritores brasileiros importantes que nunca seriam descobertas se não houvesse o trabalho do pesquisador de arquivos. Em Regina Zilberman (2004), podemos compreender de forma esclarecida a importância em se pesquisar e ir além da obra publicada para que se possa entender o que está presente nas entrelinhas de um livro, como, por exemplo, Machado de Assis e sua produção artística, principalmente a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A autora vai bordando entre palavras todo um histórico do livro desde sua versão em folhetim, geralmente desconhecida, e que temos conhecimento graças aos estudiosos Jean-Michel Massa, J. Galante de Souza e R. Magalhães Júnior, os quais foram pesquisadores machadianos da década de 50, século XX, que resgataram uma boa parte da produção que o autor tinha considerado descarte (ZILBERMAN, 2004).

Já em Silviano Santiago (2005), debruçamo-nos em um aparato crítico sobre os escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, indo além da relação como intérprete, mas também expandindo e esclarecendo fatos da vida dessas personagens marcantes e enigmáticas da literatura brasileira. Observando que não só é importante trabalhar e valorizar os estudos de fontes, como também, vê-los em uso para desembaraço crítico e literário ao mesmo tempo, podemos perceber em *Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil* (SANTIAGO, 2005), através das falas dos autores e a forma de comunicação protestante, que de alguma maneira eram escritas nas cartas o intuito de serem compartilhadas um dia para o público.

Portanto, através desses estudiosos e das produções que eles nos permitem conhecer minuciosamente, tensionamos com essa entrevista ampliar a rede de informações sobre essa escritora alagoana, Vera Romariz, possibilitando mais acesso a informações sobre sua

persona escritora, para estudantes, pesquisadores e leitores que se interessarem em suas obras poéticas, românticas e teóricas. A entrevista foi realizada por chamada de vídeo em 25 de maio de 2021 e complementada por escrito em 31 de maio de 2021, devido à pouca familiaridade da escritora com as plataformas de reuniões online. Os vídeos, e-mails e arquivos que constituem/constrói essa entrevista estão salvos como comprovações de sua efetivação, e serão arquivados após 5 anos da sua realização.

Considerações Finais

A literatura contada, através do olhar da poeta Vera Romariz, disponibiliza ao leitor uma perspectiva em âmbito literário, crítico e informativo. Poder realizar esse momento foi gratificante, principalmente por ser uma produção de fonte que contribuirá para pesquisas futuras. Portanto, através do aparato teórico apresentado e que contribuiu para a construção estrutural, teórica e ideológica dessa entrevista, deixamos claro a necessidade em fundamentar/estudar antecipadamente o que será perguntado, bem como, a importância social para que isso aconteça.

Tencionamos com a relação diacrônica de Virginia Woolf (1928) e a participação ativa da autora Vera Romariz, através da entrevista, mostrar as transformações e heranças históricas que as mulheres da ficção recebem e são encarregadas de desmistificar todos os dias, como podemos ver nas respostas da entrevistada que, de forma madura, sempre se fundamenta e relaciona as discussões com teóricos. Mesmo assim, são obrigadas a conviver com o discurso de fragilidade que impregna a sociedade das regras e, que esse trabalha tem a intenção de desestruturar.

Por fim, acreditamos que as produções poéticas romarianas recebem, através dessa entrevista, um suporte teórico autoral que pode contribuir na compreensão de algumas imagens e palavras que constituem alguns poemas, como em *Meio Tom* (ROMARIZ, 2008, p. 79), citado por ela na pergunta três. Sendo assim, além da contribuição de arquivos sobre Vera Romariz, esperamos que essa construção de diálogos diretos e inacabados continue sendo realizada com a autora, para que sua contribuição na literatura alagoana e produção poética contemporânea escrita por mulheres não sejam apagadas com

o passar fulminante dos anos, e que sua descrição pessoal seja inspiração de liberdade em corpo de mulher e mente literata.

21. Quem é Romariz escritora?

Resposta: Uma mulher que é intelectual, mãe e avó, que se permite criticar convenções que tolhem a capacidade humana de integralidade. Alguém que ama a literatura e precisa visceralmente dela para estar no mundo.

Referências

- BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CASTELO, J. A. A Pesquisa de Fontes Primárias. In: NAPOLI, Rodelis de. *Lanterna verde e o modernismo*. São Paulo: Publicações do Instituto de Estudos Brasileiros, 1970. pp. 5-12.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- ROMARIZ, V. *Amar aos Cinquenta*. Maceió: Edições Catavento, 2004.
- ROMARIZ, V. *Película*. Maceió: Q Gráfica, 2008.
- SANTIAGO, S. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. In: *AL-CEU* - v. 5 - n.10 - pp 5-17 - jan./jun. 2005.
- SILVA, A. P. D. *Mulheres representadas na literatura de autoria feminina: vozes de permanência e poética da agressão*. Campina Grande: EDUEPB, 2010.
- WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Círculo do Livro: São Paulo, 1928.
- ZILBERMAN, R. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

**Mare, no entenc els salmons:
o exílio republicano espanhol em um conto de Montserrat Roig**

Katia Aparecida da Silva Oliveira (UNIFAL-MG)¹

*Descansa, desterrado
corazón, en la tierra dura que involuntaria
recibió el riego humilde de tu mejor semilla.
Descansa en paz, soldado.
Siempre tendrá tu sueño la gloria necesaria:
álamos españoles hay fuera de Castilla,
Guadalquivir de cánticos y lágrimas del Duero.*

(De los álamos y los sauces, RAFAEL ALBERTI)

Desde as últimas décadas do século XX, a temática do exílio e sua poética tem sido amplamente discutida. Podendo ser entendida como um movimento imposto de ruptura entre o exilado e sua localidade de origem, provocado por motivações políticas associadas a contextos bélicos ou regimes autoritários, a experiência do exílio é associada à privação e à angústia.

O exilado se encontra em um não-lugar, sem poder retornar à sua terra e sem conseguir fincar raízes no lugar onde consegue se estabelecer. Adolfo Sánchez Vázquez, republicano espanhol exilado no México após a Guerra Civil, comenta que “el desterrado no tiene tierra (raíz o centro). Está en vilo sin asentarse en ella. Cortadas sus raíces, no puede arraigarse aquí; prendido del pasado, arrastrado por el futuro, no vive el presente” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2013, p. 377). Assim, aprisionado entre o passado que representa a origem e a esperança de um futuro retorno, que muitas vezes não chega a ser possível, o exilado vive como que suspenso, sem se fixar no presente.

No início de seu ensaio *Reflexões sobre o exílio*, Edward Said comenta que

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser

1. É doutora em Letras – Literatura e vida social, pela UNESP e mestre em Letras – Língua espanhola e literaturas espanhola e hispano-americana, pela USP. É Professora de Literaturas da Espanha na UNIFAL-MG desde 2010.

humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, n/i)

A literatura se tornou um espaço onde diferentes discursos sobre a experiência do exílio se materializam. O olhar do exilado ou o olhar sobre o exilado revelam a fratura na alma, a fenda entre aquele que foi exilado e a sua terra, a dor que não pode ser superada. A partir dessas perspectivas, o leitor tem contato com a vivência da/na fronteira, entendida não como limite, mas como transpasse e suspensão.

Tomando o caso da tradição literária da Espanha, pode-se afirmar que após o fim da ditadura de Francisco Franco, em 1975, a recuperação da memória da guerra civil (1936-1939) e das experiências do exílio republicano passaram a interessar a escritores e leitores. Após quase 40 anos de censura e de silenciamento se notava uma crescente disposição em resgatar as diversas narrativas de um passado recente.

A Guerra Civil havia deixado cicatrizes profundas na memória daqueles que a vivenciaram e, muitas vezes, na de seus descendentes. Com a vitória do bando Nacional e o estabelecimento do regime ditatorial, o exílio de mais de meio milhão de republicanos denunciou uma realidade de intolerância e violência de Estado, por um lado, e de angústia e peregrinação, por outro. Nesse sentido, Manuel Aznar Soler define o exílio republicano da seguinte maneira:

El exilio republicano español de 1939 fue un verdadero exilio, es decir, un exilio por razones políticas. Es evidente que, por desgracia, las guerras las gana siempre la razón de la fuerza y no la fuerza de la razón, así que en 1939 los “rojos” republicanos fueron vencidos por la España “azul” de la Falange y el fascismo, heredera histórica de aquella España “negra” de la Inquisición y del Imperio. Y por la razón de la fuerza militar, aquel medio millón de republicanos vencidos, cautivos y desarmados por el único delito de haber sido antifascistas “leales” a la legalidad democrática de un gobierno del Frente Popular victorioso en las elecciones de febrero de 1936, hubieron de atravesar la frontera francesa en febrero de 1939 como “refugiados” políticos. (AZNAR SOLER, 2002, p. 10)

O êxodo espanhol e o exílio forçado são temas que reclamam abordagens que considerem a memória dos desterrados e que lhe deem registro e interpretação. A literatura que toma a voz do exilado, mais que assumir um compromisso estético com a representação das suas memórias, contrai a responsabilidade ética de registrar uma experiência pautada pela violência. Paradoxalmente, porém, tanto a estética como a ética não são capazes, para Said, de apreender a natureza da experiência do exílio:

Na escala do século XX, o exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista: na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós”. Não é verdade que as visões do exílio na literatura e na religião obscurecem o que é realmente horrível? Que o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia. (SAID, 2003, n/i)

Ao mencionar uma abordagem literária que entendesse os relatos sobre exílio como exemplos de superação, resistência e transcendência, Said ressalta a impossibilidade de assimilação da experiência de quem é submetido à privação de suas raízes. De suas palavras emerge a necessidade de uma literatura que se comprometa com o registro, ainda que não completamente apreensível, de relatos comprometidos com a dor e a perspectiva do exilado. Essa literatura, como expressão artística, deve buscar as formas e abordagens que permitam o vislumbre da experiência do exílio, uma vez que compreendê-lo completamente talvez não seja possível.

Para a escritora catalã Montserrat Roig (1946-1991), a literatura tem a função social de provocar a reflexão nos seres humanos, de representar identidades culturais e de preservar o passado e a memória coletiva dos povos. Em uma entrevista concedida ao jornalista Victor Claudín, ela comenta: “Creo en el poder nostálgico de la literatura, te permite algo que no te ofrecen otras opciones: el poder del recuerdo. No hay que sublimar el pasado, pero sí vivir también de ese

pasado en su nostalgia, recuerdo, recuperación” (CLAUDÍN, 1980). Ao negar a sublimação do passado, Roig se compromete com o seu registro literário como forma de difusão e reflexão. As memórias que incorpora à sua literatura fazem parte de um quadro maior, colaborando para uma interpretação crítica do passado.

Sentindo-se responsável por contribuir com a preservação da memória republicana, a Montserrat Roig constrói uma obra literária, jornalística e ensaística comprometida com a recuperação de discursos até então silenciados. É nesse sentido que menciona “O nosso dever, o dos jornalistas, dos escritores, dos artistas, é aclarar as zonas foscas da memória coletiva dos nossos povos, restituir aos Republicanos exilados a parte heroica que tiveram na luta heroica e sangrenta dos povos livres contra o fascismo”² (ROIG, 1991, p. 5).

Pode-se dizer que fazer com que as zonas foscas da memória coletiva fossem iluminadas e, em especial, essa memória relacionada à Guerra Civil e seus desdobramentos, compôs grande parte da obra da autora, fazendo com que os seus leitores frequentemente se encontrassem com essa temática. Nesse sentido, o contato com relatos que evocam parte de um passado comum permite que ele seja compreendido por quem lê como parte de sua própria história.

Para a escrita de suas obras Roig se dedicou a uma exaustiva pesquisa sobre o passado, recorrendo a arquivos e entrevistas, pois acreditava que a preservação da memória é fundamental para a consciência de si e para a identidade de um povo. Na introdução de seu livro *Els catalans als camps nazis (Os catalães nos campos nazis)*, publicado em 1977, a escritora comenta algo relacionado à questão:

Todos aqueles que nascemos depois de 1939 tivemos de ir escavando o nosso passado recente, um passado que nos deixou demasiadas imperfeições para poder restituir totalmente a nossa saúde histórica. Somos ignorantes, com consciência ou sem consciência disso. Se temos consciência, sentimos rancor e irritação. Quem gostaria, se não o foi, de ter sido educado como um ou uma ignorante? Ao lado da atração que sinto pelo mundo da ficção, sempre me senti atraída pela história do meu país. O silêncio que fizeram pairar sobre os catalães, os republicanos, os vencidos da guerra, pareceu-me, muito frequentemente, que era um silêncio que queriam fazer pairar por cima dos meus e de mim mesma. Via que se não devolvêssemos a

2. Tradução minha.

palavra àqueles que deveriam tomá-la quando lhes tocava, não a teríamos nunca na sua totalidade³. (ROIG, 1991, p. 11)

Entre seus textos que se debruçam sobre a memória e sobre o exílio, está o conto *Mare, no entenc els salmons* (*Mãe, eu não entendo os salmões*), publicado em uma primeira versão em 1979, na revista *Els Marges*. O relato foi retomado em 1980, integrando a narrativa do romance *L'hora violeta* e teve sua versão definitiva publicada em 1989 no livro de contos *El cant de la joventut* (*O canto da juventude*). Com poucas variações entre suas diferentes versões – somente pequenos ajustes –, esse conto desenvolve uma narrativa que representa metaforicamente a vida dos republicanos espanhóis que viviam no exílio.

Essa narrativa, que assume um tom autoficcional, se divide em dois planos. No primeiro, a personagem Norma, alter-ego de Roig em mais de uma obra, conta a seu filho a história dos salmões, que depois do inverno enfrentam todo tipo de adversidades para retornar ao lugar onde nasceram; e no segundo, Norma está em Paris e, acompanhada de um velho deportado, participa da cerimônia em homenagem ao cemitério dos republicanos espanhóis.

O conto se inicia com Norma contando a seu filho a história dos salmões. A memória se revela, já nessas primeiras linhas, como um aspecto inerente aos salmões e que, como se verá ao longo do relato, também aos exilados republicanos:

– Filho, dizem que a cada primavera os salmões deixam o mar onde viveram no inverno, sobem os rios, se chocam contra as pedras, alguns se machucam, outros conseguem seguir e muitas vezes morrem lá onde nasceram.

[...]

– Por que os salmões morrem lá onde nasceram? Como conseguem se lembrar?

– É que eles têm muita memória. Vão ao mar porque é grande. E profundo. Mas depois o leito do rio os chama.

– Eu não entendo os salmões. (ROIG, 2001, p.99)⁴

3. Idem.

4. Para a realização deste trabalho utilizei a versão original do conto em catalão, publicada no livro *El cant de la joventut*. Todas as citações que apresento dele foram traduzidas para o português por mim.

O diálogo entre mãe e filho é apresentado entre aspas em três momentos ao longo do conto, como se fosse uma história paralela que dialoga com o relato que conta com os deportados. É a frase dita pelo filho de Norma que dá título ao conto, demonstrando os laços entre as histórias e destacando a incapacidade de apreender a experiência do exílio, da mesma maneira como a criança não compreende os salmões.

Os salmões têm muita memória, assim como os exilados republicanos. No conto, ter muita memória vai se delinear como uma das principais habilidades dos exilados, tanto que a memória quase se transforma naquilo que o exilado é. No decorrer do relato, a memória surge ora destacando a relação do exilado com o passado, com a Espanha e com a deportação, representado como um ser que vive a angústia e a privação, ora recuperando o passado e inserindo o exilado no espaço da memória, uma memória conhecida por poucos: “Ainda há quem se lembre de um dia de fevereiro em que um número imenso de republicanos sujos e maltrapilhos chegou” (ROIG, 2001, p. 100).

Após o primeiro trecho da narrativa sobre os salmões, o narrador introduz o relato em que Norma participa de uma cerimônia em homenagem aos republicanos espanhóis em um cemitério para os deportados mortos no início da diáspora. Os túmulos do cemitério são apresentados como símbolos do esquecimento, tomadas durante décadas pela vegetação e pelos resultados da passagem do tempo.

Os corpos que estavam dentro das tumbas desapareceram após todos esses anos. Os nomes se apagaram, cobertos pelo tojo. O cadastro francês colocou um nome para cada montículo. Cada número um *rouge espagnol*. Os barracões do campo também desapareceram, se transformaram em cabanas para guardar as ferramentas de um camponês. Os mortos tinham sido enterrados naquele campo porque eram *rouges* e os *rouges*, já se sabe, não podiam ser enterrados no cemitério católico. (ROIG, 2001, p. 100)

Os túmulos, esquecidos por tanto tempo, são uma forma de revelar como o passado dos republicanos deportados foi negligenciado. Tomados pela vegetação, os túmulos já sem identificação representam o esquecimento não só dos mortos, mas dos deportados que ainda vivos, também tinham sido esquecidos. A negação de um lugar no mundo ganha mais força quando o narrador menciona que

os republicanos, por serem “rouges”, nem mesmo tiveram o direito a um lugar no cemitério católico. São exilados até depois da morte.

Pode-se dizer que a memória dos deportados é a base de sua resistência. Ao se lembrar, reafirmam quem são e o que viveram. Eles teimam em se lembrar, assim como os salmões:

– E muitos dos salmões morrem antes de chegar ao seu lugar. Se jogam contra cascatas, tentam saltar por elas, mas muitas vezes voltam a cair e a corrente os leva de volta ao mar. Mas eles tentam de novo, porque são muito teimosos. Têm tanta força que chegam a dar saltos de cinco metros para passar pelas cascatas. Nadam contracorrente. (ROIG, 2001, p. 101)

Como os salmões, os exilados insistem em querer retornar ao lar, do qual só lhes resta a memória. Eles nadam contra a corrente e nesse não-lugar em que se encontram, contam com a memória para amparar a sua existência. Lembram de sua trajetória e de sua terra, por mais que estejam longe. São o que são porque se lembram.

María Teresa León, outra republicana exilada, ressalta em seu livro *Memória da Melancolia*, o aspecto obstinado dos espanhóis, permitindo um diálogo com o conto de Roig:

Estamos fabricados a fuerza de fracasos históricos que no sé si hicieron del español un se heroico o testarudo. Le gusta salirse con la suya. Pues bien, esa gente difícil aceptó su destino, fueron pocos los que repasaron la frontera francesa, fueron miles de millares los que cubrieron el mundo con su testaruda lealtad al pueblo donde habían nacido. (LEÓN, 2020, p. 297)

A escritora exilada refere-se à teimosia espanhola, mas se concentra nos deportados que se espalharam pelo mundo em decorrência da Guerra Civil. Associando essa obstinação aos fracassos históricos que se desenvolveram na Espanha, dentre os quais se destaca a guerra de 1936, María Teresa León caracteriza o exilado e sua teimosia como fruto desses fracassos. O deportado é, para ela, aquele que insiste em se lembrar do lugar onde nasceu, que é leal à sua terra e à sua memória.

Observando a forma como a obstinação em recordar surge no conto, percebe-se que há duas situações de rememoração dos deportados: na primeira, observa-se como o velho deportado que acompanha Norma se refere à época em que esteve preso em um campo de concentração nazista; na segunda, a lembrança da defesa da república é em

primeiro lugar acompanhada de questionamentos sobre a memória que se tem dela e depois associada ao exílio e à morte. No primeiro caso, choca a maneira direta como eventos atrozes são mencionados:

O republicano continuava: e os SS faziam uns buracos na terra, de uns sete metros de profundidade, para executar os judeus. Mas a mim somente me preocupava a caixa de merda que me faziam carregar. Você não sabe como pesava quando tinha que subir os malditos degraus. Eu já não recordava nada, nem a guerra, nem porque estava lá. (ROIG, 2001, p. 101)

O extermínio de judeus ou a imagem grotesca – e verídica – do deportado carregando uma caixa cheia dos dejetos de outros prisioneiros para o descarte, surpreendem o leitor. O relato direto, seco, da experiência concentracionária a exime de qualquer idealização ou ideia de redenção. O deportado mostra o extremo dessa experiência, na qual a perversidade a que estava submetido faz com que se preocupe somente consigo e com sua dor. A morte e a violência estavam tão assimiladas nesse contexto que a desumanização dos prisioneiros é uma consequência e uma constante.

A fala do deportado traz ao leitor a perspectiva dos republicanos que estiveram presos em campos de concentração nazistas. A presença de espanhóis nesses campos era algo pouco conhecido quando a primeira versão desse conto foi publicada. Dois anos antes, em 1977, Roig tinha publicado *Els catalans als camps nazis*, obra em que pela primeira vez eram apresentadas as memórias de republicanos catalães sobreviventes dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, obtidas por meio de entrevistas e documentos.

A personagem Norma e sua relação com o velho deportado pode ser associada à própria experiência de Montserrat Roig junto aos sobreviventes dos campos nazistas. Assim como acontece em outras obras da escritora, elementos de sua biografia são integrados à construção de seus personagens estabelecendo um jogo autoficcional. Norma, assim como Roig, tem contato com a experiência do exílio e com os relatos de violência e de trauma vividos pelos homens e mulheres que conhece e que entrevista para a escrita de *Els catalans als camps nazis*.

Esse aspecto autoficcional permite ao leitor reconhecer as experiências dos deportados do conto como verdadeiras. Ainda que se trate de personagens ficcionais, a experiência vivida tanto pelos deportados, quanto pela escritora em seu exercício de registro do passado,

é entendida como parte da realidade. A ficção se transforma, assim, no veículo para o registro e a divulgação de memórias que se perderiam quando aqueles que as viveram se extinguissem.

Trazendo ao nível do discurso a dialética entre o lembrar e o esquecer, entre o registro e o apagamento, o outro tipo de recordação dos exilados que se destaca no conto vem acompanhada, a princípio, de um questionamento: “Alguém ao lado de Norma disse: você vê, esta é a nossa bandeira. Pela bandeira republicana morreu muita gente. Agora, quem o recorda? Quem se lembra, Norma?” (ROIG, 2001, p. 102). Quem se lembra de tudo o que aconteceu, perguntam-se os exilados. O desapontamento pelo olvido e pela ignorância das novas gerações sobre tudo o que viveram é evidente. Muitos morreram pela República, mas depois de décadas, seus nomes não são lembrados e toda a sua luta e dor são parte de um passado do qual não se tem notícia.

Esse esquecimento associado à República, à Guerra Civil e, especialmente aos seus exilados, é resultado do processo de silenciamento imposto pelo regime franquista já que, como aponta Valéria De Marco (2011, p. 98), na Espanha foi estabelecido um discurso que diminuía os eventos do início do século “[...] aludindo a esse imenso contingente humano com expressões como ‘os que se foram’, ora demonizando-os, como ‘os comunistas que não amam sua pátria’, ora despolitizando o gigantesco deslocamento humano tratando-o com a palavra ‘emigração’”.

Nesse sentido, Max Aub, escritor republicano exilado no México, revela a sua surpresa pelo desconhecimento e desinteresse pelo passado e pelo exílio que encontra em uma viagem que consegue fazer à Espanha em 1969, para a escrita de um livro sobre Luis Buñuel. Ele comenta, no livro *La gallina ciega: diario español* (1971), que esteve entre diversas pessoas, jovens, jornalistas, atores e intelectuais, mas em nenhum momento algum deles lhe perguntou sobre a Guerra Civil, sobre a literatura, a pintura ou o teatro produzidos naquele momento. Em suas palavras: “Pero todos esos jóvenes: ¿qué saben de la guerra? Tampoco nosotros preguntábamos por Cavite o el Barranco del Lobo [...]. Pero ¿ellos? Metidos hasta el cuello en la ignorancia. Acepto que es natural: el régimen se encargó de ello; para eso venci y convenció” (AUB, 1995, p. 107).

Diante da memória dos exilados, ergue-se, em sua própria terra, o esquecimento que se tem deles e de suas histórias. A memória, nesse

caso, não está só associada ao desejo de retorno ou à própria natureza do exílio, mas a uma postura de enfrentamento em relação ao esquecimento. O questionamento que se faz ao ouvido de Norma carrega o ressentimento e a obstinação em lembrar e existir.

Essa resistência, porém, é marcada por uma melancolia. A morte é um elemento presente na vida dos deportados, já que, com o passar do tempo, vai levando companheiros e se aproxima dos que restam, sem que finde o exílio. Sánchez Vázquez defende que

[...] el exilio sigue siendo una prisión aunque tenga puertas y ventanas, y calles y caminos, si se piensa que el exiliado tiene siempre ante sí un alto, implacable y movedizo muro que no puede saltar. Es prisión y muerte también; muerte lenta que recuerda su presencia cada vez que se arranca la hoja del calendario en el que está inscrito el sueño de la vuelta, y muerte agrandada y repetida un día y otro porque el exiliado vive, en su mundo propio, la muerte de cada compatriota. Al aclararse las filas y estrecharse el círculo exiliado, cada quien ve estrecharse el círculo de su propia vida. “Uno más que se queda; uno menos que vuelve”, se dice a modo de adiós. Tristes son los entierros, pero ninguno como el del exiliado. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2013, p. 376)

Os deportados republicanos do conto estão todos meio mortos. Entre os que se foram, as memórias e a aproximação de sua própria morte, são como fantasmas que não querem nos deixar esquecer. María Teresa León comenta, ao pensar nos companheiros que se vão, que “No, no se quedan solos los muertos, nos vamos quedando solos los vivos” (LEÓN, 2020, p. 306). Os mortos não ficam sós, mas os vivos, cada vez há menos deportados sobreviventes. Na década de 1970, quando o conto é escrito, os que ainda vivem, convivem com a memória dos que se foram e a espera por seu próprio fim. Eles estão no meio do caminho entre os vivos e os mortos:

Os fantasmas acompanhavam o rumor dos mortos que não tinham nome. Os fantasmas avançavam e recuavam, faziam roda. Não diziam nada, somente uns olhos arregalados que não se podiam fechar. Nós não esquecemos, mostravam os olhos, dizia o rumor. [...] Lluïsa, a deportada, tinha o rosto enfarinhado, como se estivesse a ponto de representar um drama do setecentos. Disse à Norma ao pé da orelha, viemos do Têt, o rio que se levou tantas crianças, mulheres, doentes, todos foram levados ao mar. Vinte dias depois, ainda retornavam cadáveres à praia de Argelès. Jaziam em silêncio,

mas os mortos não se calam nunca, Norma, não se calam nunca.
(ROIG, 1991, p. 102-103)

Como fantasmas em contato com o rumor dos mortos esquecidos no cemitério, os exilados se movem nesse espaço e tempo etéreos e ao mesmo tempo presentes, em contato com Norma, único personagem que não faz parte de seu grupo. Ao descrever Lluïsa, o narrador a associa a uma imagem exagerada, com muita maquiagem, embranquecida pelo pó de arroz e pálida como os fantasmas. É ela que recorda a Norma o percurso dos exilados pelos Pirineus no início de 1939 e que recorda os mortos que ficaram pelo caminho, conjurando o seu percurso pela morte: levados pelo rio Têt, como se levados pelo mitológico rio Aqueronte, os corpos daqueles que não conseguiram prosseguir foram levados ao mar, e depois de dias seguiam sendo devolvidos à praia de Argelès.

Esse retorno dos cadáveres alude, de forma metafórica, ao retorno dos salmões. Talvez, como os salmões, nem depois da morte os deportados desistissem. Eles retornavam aos seus pela praia de Argelès-sur-Mer, que, deve-se recordar, foi um dos campos de concentração estabelecidos pelo governo francês para os refugiados espanhóis.

Os mortos não se calam nunca, diz a personagem em uma fala carregada de tom poético. Os mortos emanam o extremo da violência da deportação e os sobreviventes os carregam consigo. Eles estão impregnados de morte. E de memória.

A presença dos exilados como fantasmas é uma representação simbólica do seu lugar como exilados: como os fantasmas eles estão presos entre dois mundos, o dos vivos e o dos mortos: “e os fantasmas caminhavam sem ânimo ao seu redor, peles curtidas, secas, escurcidas, sulcos profundos nas bochechas. Faziam a dança da morte” (ROIG, 2001, p. 103). Os deportados republicanos já envelhecidos, após décadas de exílio, carregam no corpo as marcas de sua condição.

Seguindo nessa perspectiva, os fantasmas exilados fazem a dança da morte, evocando a tradição medieval. Como uma alegoria da morte, os republicanos passeavam ao redor de Norma como se quisessem lembrá-la de que todos morreremos e que todos os prazeres, disputas e anseios findarão. Eles mostram aos vivos o seu fim, o nosso fim.

A recordação dos mortos evidencia a precariedade da vida, ao mesmo tempo em que os insere na História. Sua memória, desde que preservada, permite entender que suas lutas, suas conquistas e seu

sofrimento não foram em vão. E que, embora tentem silenciar as vozes daqueles que tiveram que deixar a Espanha para sobreviver, sua memória não cala, os mortos não se calam nunca.

Em oposição a tanta memória representada pelos exilados republicanos, como personagem, Norma representa a crise entre o lembrar e o esquecer, entre o presente e o passado, que vive aquele que se compromete com a preservação da memória, especialmente uma memória tão carregada de dor. Ela comparece à cerimônia, reencontra os deportados e sua história, mas ao mesmo tempo, parece não conseguir se conectar totalmente ao que está vivenciando.

Norma se perde em seus pensamentos e em seu desejo por seu amante, desejo esse que vai sendo apresentado ao leitor por meio do uso do discurso indireto livre, inserido em vários momentos do relato, em meio ao discurso do narrador. Esse aparente conflito que caracteriza a personagem, pode ser visto, a princípio como uma atitude de desinteresse em relação ao profundo significado da comemoração em que se encontrava, ou mesmo, como um aspecto de frivolidade de uma mulher que só se importa consigo mesma:

E Norma fechava os olhos com força. De uma cor rosada ao negro noite. Queria voltar a sentir o roçar de sua pele, o primeiro contato depois de uma longa separação. Norma pensou: quando chegar ao hotel, ligo para ele. Direi a ele que temos de fazer as pazes, que não o posso esquecer, que não quero sentir piedade da mulher que também o ama. Por que o hei de esquecer? (ROIG, 2001, p. 102)

O conflito entre toda a memória presente na cerimônia de que participa e os anseios pessoais de Norma, torna evidente a crise entre o lembrar e o viver. A importância da preservação da memória é evidente, mas tomá-la para si, especialmente no caso de memórias tão duras, é pesado demais. Norma absorve as lembranças dos deportados, sente-as na pele, como o frio que a congela ao longo de todo o conto.

O frio a penetrava, assim como as memórias alheias, e Norma precisava esquecer para poder seguir em frente. O relacionamento com seu amante surge como a chama da vida em oposição à morte que a cercava. Esquecer é parte de um processo de equilíbrio entre as memórias que perpassam a personagem e a vida.

Dessa maneira, a relação complementar entre o esquecer e o recordar se destaca como uma necessidade para viver. Os exilados não esquecem e, com isso, são transformados em fantasmas. Norma, ao

fim do conto, depois de ser esfaqueada pelo frio de tantas memórias, rodeada de fantasmas, “Queria fugir. Que não restasse nem a memória. Apagar..., talvez as palavras? Norma pensava no seu anjo, mais tangível, mais real dentro do sonho, desejava beijá-lo e ser beijada até a agonia. Norma queria esquecer” (ROIG, 2001, p. 104).

O esquecimento desejado por Norma não é o mesmo imposto pelo Estado, que silencia e apaga a história dos vencidos na Guerra Civil. O esquecimento que ela deseja existe ao lado da memória, como um movimento próximo do que Paul Ricoeur (2007, p. 423) considera ser a problemática do esquecimento, que por um lado está associado à memória e à fidelidade ao que aconteceu e, por outro, ao perdão, ao reconhecimento de culpabilidades e à reconciliação com o passado.

Norma quer esquecer e, com isso, ver como as memórias relacionadas a esse passado traumático encontram um desfecho, associada ao perdão. Como diz Ricoeur:

[...] o esquecimento impede a ação de continuar, quer por confusões de papéis impossíveis de desemaranhar, quer por conflitos insuperáveis nos quais a disputa é insolúvel, intransponível, quer ainda por danos irreparáveis que costumam remontar a épocas recuadas. Se o perdão tem algum papel nessas situações de um trágico crescente, só pode tratar-se de um tipo de trabalho não pontual a respeito da maneira de esperar e de acolher situações típicas: o inextricável, o irreconciliável, o irreparável. Essa aceitação tácita lida menos com a memória do que com o luto enquanto disposição duradoura. (RICOEUR, 2007, p. 509)

Recordar e esquecer se complementam no conto de Roig. A necessidade de recordar, compreender e dar registro à memória surge ao lado da necessidade de esquecer, de reconciliar-se com o passado. A personagem Norma demonstra que é preciso recordar, mas também esquecer para poder seguir em frente.

É a história dos salmões que termina o conto, assim como o inicia. Norma e o filho conversam:

- E os salmões que ficam pelo caminho, os que se chocaram contra as pedras?
- Os seus cadáveres são levados pela corrente e lançados de novo no mar.
- Que pena desses salmões. (ROIG, 2001, p. 104)

Republicanos e salmões “têm muita memória”, nenhum deles esquece o passado e ele os define. Assim, se os salmões nadam à contracorrente para retornar ao lar, os republicanos têm no exílio o resultado de sua luta por um lar para o qual anseiam retornar e que infelizmente não encontrarão. O lar que desejam se encontra no passado e não se materializa no presente. O tempo passou e tanto o exilado como a sua terra já não são os mesmos.

Como diz Sánchez Vázquez (2013, p. 378), o exilado percebe, quando chega (se chega) o fim do exílio que “el tiempo no ha pasado impunemente, y que, tanto si vuelve como si no vuelve, jamás dejará de ser un exiliado”. Talvez daí surja o sentimento de pena que sente o filho de Norma, e o leitor crítico, em relação aos salmões. O exilado republicano em seu não-lugar é fadado à angústia de sua condição.

O fim trágico de alguns salmões que têm os seus cadáveres levados pela corrente e lançados de novo ao mar, também é assemelhado ao fim dos republicanos no exílio que, ou acabam morrendo longe da pátria e têm seus corpos espalhados em outras terras, ou se transformam em fantasmas, mortos-vivos que lutaram por toda a vida, mas não alcançam o que buscam. O esquecimento é, nesse sentido, uma necessidade que se opõe ou complementa a memória. Recordar é preciso, mas o esquecimento enquanto perdão, é parte do processo de compreensão do passado.

Os mortos não se calam nunca, dizia a deportada Lluïsa: suas vozes ecoam na memória e se materializam no conto de Montserrat Roig, que recria ficcionalmente experiências de difícil tradução em palavras. Os republicanos exilados vivem uma realidade particular, quase incompreensível para quem não está fadado a ela, mas a metáfora dos salmões pode contribuir para aproximar o leitor de seus infortúnios, crenças e esperanças.

Referências

- AUB, M. *La gallina ciega: diario español*. Barcelona: Alba, 1995.
- AZNAR SOLER, M. *La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos*. *Migraciones y Exilios*, n. 3, 2002, p. 9-22. Disponível em: << <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2326727>>> Acesso em 10 set. 2021.
- CLAUDÍN, V. M. R. *Creo en el poder nostálgico de la literatura*. *Diario 16*, Madri, 7 abril 1980, Vivir los libros. Disponível em: << <http://www.victorclaudin.net/wp-content/uploads/2013/11/80.4.7-Diario-16.-Montserrat-Roig.pdf>>> Acesso em 12 set. 2021.
- DE MARCO, V. Leituras do êxodo republicano espanhol. In: MEIHY, J. C. S. B. (Org.). *Guerra civil espanhola – 70 anos depois*. São Paulo: Edusp, 2011. p. 95-115.
- LEÓN, M. T. *Memoria de la melancolía*. Sevilha: Editorial Renacimiento, 2020.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François (et al.). Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROIG, M. *Els catalans als camps nazis*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- ROIG, M. *Mare, no entenc els salmons*. *Els marges*, n. 16, 1979, p. 61-63. Disponível em: << <http://www.raco.cat/index.php/Marges/article/view/103891/157936>>> Acesso em 12 set. 2021.
- ROIG, M. *L' hora violeta*. Barcelona: Edicions 62, 1981.
- ROIG, M. *El cant de la joventut*. Barcelona: Edicions 62, 2001.
- SAID, E. W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Edição Kindle.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. *Fin del exilio y exilio sin fin*. In: SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. *A tiempo y destiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013. p. 376-378.

Nomes em muro de pedra: as listas na obra em prosa de Hilda Hilst

Anne Louise Dias (UnB) ¹

Introdução

Em uma das cartas trocadas com sua irmã Cordélia, Karl, o narrador de *Cartas de um sedutor*, obra de Hilda Hilst publicada em 1991, descreve um de seus encontros com Albert, homem hétero que ele tenta seduzir:

fingi me interessar e comecei um papo bordelesco só falando de mulheres. Que as adoro, que meu tesão é patológico, que preciso esgaçar várias vezes ao dia, que tenho sim uma amante, mas ela é casada, que tenho medo de pegar mulheres por aí, tudo isso da aids me alarma e por isso tenho sempre que me masturbar. Citei vários homens ilustres defensores da masturbação, John C. Powys, Havellok Ellis, Theodore Schroeder etc. Mas falei com muito brilho, com muita elegância [...]. (HILST, 2018b, p. 244-245).

Para além do tom jocoso da conversa que abusa de lugares-comuns – é assim que Karl imagina a interação entre homens estritamente heterossexuais, daí a menção ao desejo sexual intenso e ao adultério –, é preciso notar que a argumentação sedutora do narrador de *Cartas de um sedutor* se pauta igualmente na referenciação àqueles que ele considera como autoridades no assunto: em meio à narrativa do encontro futuramente exitoso, surgem os nomes de Jonh Cowper Powys (1872-1963), romancista, filósofo e poeta inglês, que admitia abertamente sua recusa a práticas sexuais penetrativas, proclamando preferência pela masturbação e pelo voyeurismo; Havelock Ellis (1859-1939), médico e psicólogo britânico cujas publicações pioneiras sobre a sexualidade humana tratavam da masturbação com naturalidade e objetividade; e, finalmente, Theodore Albert Schroeder

1. Mestre em Literatura e Práticas Sociais (UnB) e Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pelo POSLIT (UnB), programa de pós-graduação no qual a presente pesquisa tem sido desenvolvida. É atualmente professora substituta na Universidade de Brasília (LET/IL/UnB).

(1864-1953), autor americano e psicanalista que também se dedicara a refletir sobre a diversidade das práticas sexuais. Esses nomes, portanto, não se manifestam aí por acaso: a aparição dos nomes próprios ajuda a compor a cena sensual hilstiana, desvelando a erudição do protagonista da obra dita pornográfica – não nos esqueçamos que *Cartas de um sedutor* faz parte da tetralogia obscena de Hilst – mas também se revela um recurso que a própria autora utiliza repetidas vezes ao longo de seu trabalho de escrita. Também assim ressurgem a erudição de Hilda Hilst: por meio da evocação dos nomes de autores, que se multiplica e se espalha ao longo de seus escritos, e que nos permite reconstruir uma lista das leituras hilstianas, de seus interesses e de seus nomes de predileção. Um passeio mais demorado por *Cartas de um sedutor*, por exemplo, nos leva ainda às figuras de Albert Camus (notemos, ademais, o nome do alvo da sedução de Karl), Jean Genet, Liev Tolstói, Marcel Proust, entre tantos outros.

Além disso, a passagem acima transcrita exemplifica igualmente um dos sistemas utilizados por Hilda Hilst para fazer ressurgir esses nomes em meio a sua prosa poética. Hilst agrupa e coleciona esses nomes célebres a partir da criação de listas de nomes próprios de autores e autoras. Dessa maneira, comentários sobre obras e autores tomam forma e adentram a literatura hilstiana, que tece suas próprias listas de nomes a serem destacados por entre outros. É como se Hilda Hilst formasse seu próprio *paideuma*² ao fazer transbordar por suas linhas listas de nomes que compõem ademais a biblioteca da autora. Hilst não seria nem a primeira nem a última a fazê-lo, como o trabalho de Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas* (1988) bem demonstra: nele, a autora explica que a nova disposição moderna de romper com a concepção da história literária como aquela dos “Pais da Literatura” levara os escritores modernos a estabelecer eles próprios suas listagens e bibliotecas pessoais, reivindicando para si o livre exame das obras ditas clássicas e refutando a autoridade da Academia e de qualquer outra instituição na questão. As Letras, ademais, alimentam-se dessa memória que mistura nomes próprios, datas, títulos, alusões e vidas, e que, nas listas, tornam-se figuras singulares, monumentos.

2. A expressão usada por Ezra Pound em *Abc da literatura* (1934), indica uma espécie de cânone pessoal no qual seria inserido apenas os escritores valiosos, tais quais Dante, Catulo, Safo, Chaucer, Yeats, Villon, Jane Austen.

Sabemos ainda que alguns escritores se destacam na arte da criação das listas, como Georges Perec e Jacques Roubaud que fizeram da lista um verdadeiro artifício de uma escrita quase delirante: Perec, ao final de *La vie mode d'emploi* (1978), fornece uma lista de todos escritores citados em sua obra; Roubaud vai além e cria uma lista de livros não-mencionados em seu texto. Cabe igualmente mencionar as referências bio-bibliográficas fictícias na obra *A história abreviada da literatura portátil* (1985), de Enrique Vila-Matas. Hilst, por sua vez, parece aproveitar-se do aspecto coletor e colecionador de um tipo particular de imaginação literária, que se atrai pela feitura das listas e pela possibilidade da aglomeração desses nomes – daí nosso interesse pelo aspecto colecionável destes. Dessa forma, a autora dispõe, em seus escritos, de uma série de listas ou índices; mas, em seus textos, também encontramos rastros de bibliografia que, por repetição e insistência por parte da autora, assombram-nos com a possibilidade de estabelecer o que será chamado aqui de inventário, considerando que Bernard Sève define o inventário como subcategoria da lista, em *De haut en bas: la philosophie des listes* (2010). Para Sève, um inventário é “uma lista finita e fechada que enumera de maneira exaustiva os nomes dos objetos pertencentes a um conjunto determinado” (SÈVE, 2010, p. 29). É, portanto, objetivo da presente pesquisa buscar e analisar, ao longo de toda a obra em prosa de Hilda Hilst, a presença desses nomes próprios de autores e autoras na tentativa de construir um inventário hilstiano de nomes.

Vê se meu nome não está aí no teu muro de pedra, na tua caderneta de cristal

A simplicidade do formato das listas pode enganar acerca da facilidade em conceituá-la. Presentes enquanto signos sequenciais desde 3.200 a.C., elas são entendidas, por Bernard Sève, a partir de categorias bastante restritivas. Em *De haut en bas: philosophie des listes* (2010), Sève estabelece que as listas são formadas por palavras separadas e descontextualizadas – ou seja, desprovidas de sinais de pontuação – e que são produzidas por operações essencialmente gráficas, daí, aliás, a ênfase no aspecto “de cima para baixo” das listas. Esses aspectos são relativizados por Robert Belknap (2004) e Alain Rabatel (2011), que privilegiam o princípio organizacional da lista e

admitem a flexibilidade da estrutura. Assim, adentram a categoria da lista também aquelas que se dispõem horizontalmente e são compostas de apenas dois ou mais elementos. Ademais, a flexibilização em número e em estrutura possibilita a inclusão de um grande número de referências a nomes nas obras de Hilda Hilst que aparecem muitas vezes em pares, como no caso de *Tu não te moves de ti* (1980): “Impossível te ler, amado Jorge de Lima, prodigioso Drummond, como os dois me faltavam nas longas madrugadas, então Carlos, te memorizava [...]. Como desejei ter asas e algumas noites para te reler, Jorge tão rei” (HILST, 2018a, p. 360). *Tu não te moves de ti* sendo, aliás, uma verdadeira declaração de admiração e amor a díade formada por Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima; ou ainda em *Estar sendo. Ter sido* (1997): “Ó Vittorio meu mais querido, morbidez, langor, ó vó, ficávamos às vezes de mãos dadas na varanda daquela antiquíssima casa. e agora faço o que com a avó Blandina? ela leria Balzac? *A mulher abandonada*? Flaubert? *Madame Bovary*?” (HILST, 2018b, p. 365).

Embora o estudo aprofundado das listas seja consideravelmente recente, desde a Antiguidade, afirma Umberto Eco, os mestres da retórica preocupavam-se com o ritmo enunciável de listas de palavras. Eco, ademais, abre *A vertigem das listas* (2009) mostrando como a *Ilíada* de Homero transforma o escudo de Aquiles em um verdadeiro catálogo de cenas que se desdobram ao infinito. Junto a Homero, Eco mobiliza autores que tentaram capturar o que não poderia ser posto em palavras. Dessa forma, ele cita Ovídio, que se declarara incapaz de nomear todas as Metamorfoses, e Dante, igualmente impedido de nomear todos os anjos do céu. É essa a estética do infinito usada pelo escritor italiano para distinguir o que ele nomeia de listas pragmáticas – finitas, imbuídas de função puramente referencial – e as listas poéticas – nas quais os nomes e objetos listados são menos importantes que seus sons e enunciação. Além disso, as listas poéticas aportam em si um sentimento subjetivo de listar algo que é maior do que aquele que o lista, aporta objetos que podem ser talvez numerados, segundo Eco, mas que não podemos numerar.

Listas e listas preenchem, portanto, as páginas de textos literários, proliferando-se mais distintivamente durante a Idade Média. Eco menciona, entre outros, a listagem de substâncias tóxicas em *Macbeth* de Shakespeare, e os lugares da infância de Proust, mas podemos ainda considerar o índice de nomes em *Paraíso perdido*, de Milton; a enumeração da anatomia de Quaresmeprenant ou de jogos

em *Gargântua*, de Rabelais; e *Moby Dick*, de Melville. Poderiam certamente adentrar aqui a lista de livros queimados da biblioteca de *Dom Quixote*, composta de grandes autores da época, e as obras brasileiras *Macunaima*, de Mário de Andrade, com seu compêndio de espécies de árvores e insetos brasileiros, e *Grande Sertão Veredas*, de João Guimarães Rosa, que faz da lista uma maneira de tornar o sertão infinito. Em *The list: The Uses and Pleasures of Cataloguing* (2004), Belknap analisa as obras dos autores estadunidenses Emerson, Whitman, Melville e Thoreau e ainda estabelece, ao final da obra, uma “lista de listas literárias”, na qual estão presentes Dickens, Voltaire, Joyce, Goethe e Wilde, para citar alguns.

Catalogar, colecionar, listar são atos pessoais, defende Robert E. Belknap (2004, p. 15), que perpassam um certo caráter seletivo. Em *Ironias da ordem* (2009), Maria Esther Maciel reconhece traços afetivos nas listas drummondianas. Segundo a pesquisadora, Drummond usaria a listagem como uma maneira de tecer sua própria narrativa íntima. A seleção do poeta mineiro é, então, realizada a partir de sua afetividade com os elementos que compõem suas listas. No texto de Hilda Hilst, a listagem parece surgir para demarcar a admiração que suas personagens atribuem a alguns nomes, sejam de literatos ou de filósofos:

E eu, que decadência. Eu que na mocidade havia lido Spinoza, Kierkegaard, e amado Keats, Yeats, Dante, alguns tão raros, mas deixem pra lá, enfim que bela droga o que eu vinha fazendo da minha vida. [...] Estava a ponto até de falar com o pulha do padre sobre esses afrescalhados pensamentos [...]. (HILST, 2018b, p. 168).

No trecho de *Contos d’escárnio – Trechos grotescos* (1990), Crasso divide sua vida em dois momentos distintos: o da sua mocidade, repleta pela companhia de célebres autores, alguns tão raros; e o da sua vida adulta, até aquele ponto preenchida por visitas à bordeis e por seu tio Vlad, único familiar que o restara. O que demarca a cisão entre os dois períodos é a leitura de grandes nomes. Parece-lhe, a Crasso, que um indivíduo rodeado, em sua mocidade, por Spinoza, Kierkegaard, Keats, Yeats e Dante não poderia se encontrar onde estava, não poderia se sujeitar a sua atual decadência. Em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (1966), Foucault considera que, quando itens são organizados em um conjunto, eles têm suas existências automaticamente postas em relação uns aos outros,

sugerindo ora correspondência, ora diferenciação. No caso da lista, Belknap retoma um conceito de Hayden White, para caracterizá-la como uma *democracia de coexistência lateral*, isto é, o autor propõe que cada item de uma lista apresenta o mesmo valor ou peso em relação um ao outro. Compreender o curto índice de Hilst, em *Contos d'escárnio*, a partir dessa perspectiva é enxergar que não há hierarquia entre os autores ali citados – seus nomes funcionam como elos de uma única cadeia. Uma vez postos em sequência, tais elos formam um conjunto tão pujante que, para Crasso, é como se os nomes, símbolos dos textos, lhe infundissem da grandiosidade que partilham. Assim, a identidade do narrador de *Contos d'escárnio* é, de alguma maneira, definida em contraste com a presença desses escritores: ele faz da criação de sua lista de leituras uma espécie de prática de si – ainda Foucault, dessa vez em *A escrita de si* (1983) – uma “subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido” (FOUCAULT, 2004, p. 162).

Concomitantemente, a admissão de que existe um seleto grupo de escritores tão valorosos que servem de voltâmetro – faço uso aqui das palavras de Ezra Pound – para a crítica também é fonte de frustração, em especial ao longo de *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990). No romance, o pai da pequena Lori, escritor falido, não consegue superar o fato de que seus livros não vendem tanto quanto “aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas” (HILST, 2018b, p. 142). Escrever, mote da narrativa: Lori Lamby escreve porque copia o caderno negro do pai, sua esposa existe para confortá-lo:

disse também que ela jurava que ele é melhor que o Gustavo e o Henry e o Batalha. Só sei muito bem quem é o Mercúrio que o tio Abel explicou mas parece que não era esse que eles falaram por causa da língua inchada. Aí mamãe falou assim:

“Meu amor, você é um gênio, teus amigos escritores sabem que você é um gênio”. (*ibid*)

Os nomes, alterados para soar infantilizados na boca da pequena Lori, não ocultam que a esposa o compara a Gustave Flaubert e Georges Bataille – para além, claro, da presença do primeiro nome de Henry James. Apenas aqueles melhores do que Flaubert, Bataille e James podem ser chamados de gênios. Mas o pai de Lori Lamby sabe que ele não pode aceitar o título: menor do que os nomes, em

qualidade e em número de vendas, ele pode apenas permanecer em busca do longínquo reconhecimento de seu editor Lalau. O embate com os nomes é tão visceral para o pai-escritor que ele precisa tomar calmantes quando discute com sua mulher sobre a inalcançável genialidade de Flaubert.

As listas atraem os seres humanos, afirma Bernard Sève, porque elas parecem dar conta de categorizar o mundo, desvendar e conter toda a sua diversidade. Elas estabelecem-se enquanto modelo de racionalidade violenta, elas caracterizam nomes e conferem ordem a um conjunto outrora desordenado. Na prosa hilstiana, o desejo de ordenação viabiliza a criação de categorias até mesmo jocosas, como vemos em *Fluxo-Floema* (1970):

Preste atenção, ou melhor, não preste atenção mas... olhe, a tarefa de escrever é tarefa masculina porque exige demasiado esforço, exige disciplina, tenacidade. Escrever um livro é como pegar na enxada, e se você não tem uma excelente reserva de energia, você não consegue mais do que algumas páginas, isto é, mais do que dois ou três golpes de enxada. Por isso, nessa hora de escrever é preciso matar certas doçuras, é preciso matar também o desejo de contemplar, de alegrar-se com as próprias palavras, de alegrar o olhar. É preciso dosar virilidade e compaixão. E se você deixasse a rédea solta para o seu irmão pederasta? Não, nunca, veja bem: se ele não é Proust, nem Gide, nem Genet, há o risco de uma narrativa cheia de amenidades. E se eu deixasse a rédea solta para a irmã lésbica, o máximo que sairia... vejamos, talvez O poço da solidão. (HILST, 2018a, p. 115).

Ao indicar Proust, Gide e Genet juntos, Hilst estabelece quase que uma subcategoria: a de escritores homossexuais valorosos. O trecho supracitado de “O unicórnio” demandaria talvez uma análise mais aprofundada sobre a relação que Hilst estabelece, em seus textos, com seus pares femininos – que vai do despreço demonstrado pela obra de Radclyffe Hall, romancista e poeta inglesa, às poucas menções à mulheres escritoras em suas listas e mesmo a definição do trabalho de escrita como uma atividade inerentemente masculina. Em *Cartas de um sedutor* (1991) podemos encontrar o mais próximo de uma lista puramente centrada em mulheres, com a presença das irmãs Brontë e Virginia Woolf:

IRMANITA: SE FOSSES SAUDÁVEL morarias comigo, teu irmão. Podias até defecar na minha cama e eu não me importaria. Lavaria

tua bundinha e lençóis. Mas insistes em ficar aí na tua charneca. Se ainda fosses a Virgínia lá na Cornualha, entenderia. Ou uma das Brontë em Haworth, também. Mas quem és? Ninguém ilustre. Não tens nenhuma tarefa importante que justifique tua permanência no campo. (HILST, 2018b, p. 254).

As escritoras inglesas ressurgem, aliás, dentro da mesma tensão existente em *Fluxo-Floema*. Ao contrário dessas grandes mulheres, Cordélia não é “ninguém ilustre” nem possuidora da importante tarefa da escrita, única justificativa aceitável para sua longa estada longe da cidade e do silêncio imposto para com o irmão. Notemos, portanto, como é disposta na obra de Hilst a admiração pelos nomes próprios. Ou seja, se, em *Contos d’escárnio*, Crasso gostaria de ser atravessado pela genialidade dos grandes escritores, em *Fluxo-Floema*, *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Cartas de um sedutor* a admiração é manchada por uma espécie de inveja, de esgotamento: o pequeno escritor nada pode diante da existência dos nomes ilustres. É preciso, portanto, mencionarmos a ênfase que é dada aqui ao duplo papel da admiração, apontado por Judith Schlanger em *La mémoire des oeuvres* (1992):

a obra-prima, uma vez dada, é também um obstáculo. Daí esse sentimento de desencorajamento (já é tarde demais ou tudo já está dito) que acompanha as letras desde sua origem. Esse sentimento não designa uma usura, uma lassidão, mas um obstáculo incontornável: Homero tomou o lugar, ele corta o ar e ocupa o melhor do espaço. (SCHLANGER, 2008, p. 90).

Dessa maneira, a irmã de Karl não pode fazer as mesmas escolhas que Virginia Woolf ou as irmãs Brontë, nem a narradora de “O unicórnio” pode conceder a escrita a seu irmão, pois não basta ser escritor e homossexual para ser bem sucedido: as possibilidades, os espaços já estão sufocados e ocupados por nomes como Proust, Genet e Gide, qualquer tentativa arriscará escrever nada mais do que amenidades. A quem é dado o direito do atrevimento?

As passagens de *Fluxo-Floema* e de *Cartas de um sedutor* nos permitem ainda apontar para outro traço marcante ao longo da obra de Hilst: seu entusiasmo pelas biografias de autoras e autores. Ao mesmo tempo que a escritora se dedica a ressaltar as características exemplares dos textos de homens e mulheres que ela admira, Hilst faz uso de episódios biográficos dos autores – seja a orientação sexual de Genet, Gide e Proust, seja a menção aos lugares nos quais viveram Woolf

e a família Brontë – fazendo assim surgir um subsistema de inventariação. O interesse biográfico de Hilda Hilst era notório. Durante uma das mesas da “Jornada Hilda 90”, evento organizado em junho de 2020 pela Companhia das Letras em comemoração aos 90 anos de Hilst, Ana Lima Cecílio (ela própria biógrafa de Hilst) e Eliane Robert Moraes destacam a amplitude do interesse biográfico de Hilst, para quem não era o bastante apenas conhecer a obra de um escritor, mas se fazia igualmente necessário ler toda a sua vida. Durante entrevistas, Hilst era ainda capaz de citar acontecimentos biográficos desses autores e mesmo reproduzir falas, como o faz ao falar da esposa de James Joyce. Não é de se surpreender, portanto, que esse interesse transborde para dentro dos textos literários de Hilda Hilst.

Nesse sentido, encontramos, ao lado das referências aos nomes, menções a fatos biográficos reais. Porém, as historietas escolhidas por Hilst não surgem pelo acaso, elas também servem ao texto hilstiano, na medida em que se concentram em episódios grotescos das vidas desses grandes nomes. Daí surge um verdadeiro fascínio por detrás da citação dos nomes. Fascínio pelos textos e pelas vidas que os cercam, mas, sobretudo, fascínio pela procura, pela descoberta que tanto rondam sua escrita e que possibilitam um novo olhar sobre essas vidas partilhadas. Esses homens e mulheres, tangíveis, no entanto, permitem-se ao êxtase, por fim, da catalogação. Nesse sentido, a escolha pelo uso da biografia é, assim como a lista, uma forma de sistematização e, acima de tudo, de inventariação dos nomes e de tudo aquilo que a eles se conurba. Ambos os métodos permitem a Hilst a possibilidade de trazer à tona sua biblioteca, de desempacotá-la a partir de suas próprias minúcias e interesses. Não por acaso, a listagem dos nomes e os episódios biográficos se entrecruzam em *Cartas de um sedutor* (1991):

Tenho horror de escritor. A lista de tarados é enorme. Rimbaud, o tal gênio: catava os dele piolhos e atirava-os nos cidadãos. Urinava nos copos das gentes nos bares. Praticamente enlouqueceu Verlaine. (E a mãe de Verlaine? O que querem dizer aqueles fetos guardados nos potes de vidro em cima da lareira? Mãe de escritor também não é fácil. Seriam irmãozinhos de Verlaine?) Outro doido. Deu um tiro no Rimbaud. Se não me engano, incendiou a própria casa. Depois Proust: consta que enfiava agulhas nos olhinhos dos ratos. E espancava os coitadinhos. Genet: comia os chatos que encontrava nas virilhas do amante. Foucault: saía às noites, todo de couro negro, sadô

portanto, ou masô, dando e comendo roxinhos. O próprio Mishima, louco por soldados suados e por sangue. Gozou a primeira vez vendo uma estampa de São Sebastião, flechado. (HILST, 2018b, p. 259).

A lista de episódios parece destacar uma atividade minuciosa de cotejamento, quase como uma *metodologia comparativa*, termo empregado por Maria Eneida de Souza em *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica* (2011). É assim que descobrimos os hábitos higiênicos de Arthur Rimbaud, referidos por Edmund White em sua biografia do poeta francês, e, logo em seguida, sua relação conflituosa com Paul Verlaine; os rumores de que a mãe de Verlaine teria guardado os fetos de abortos naturais em cima de sua chaminé; ou ainda, que ficamos a par dos comportamentos desviantes de Michel Foucault, Jean Genet e Marcel Proust, este último conhecido por se deliciar em torturar ratos para sua satisfação sexual; finalmente, a menção direta à confissão de Yukio Mishima, em sua autobiografia *Confissões de uma máscara* (1949), ao êxtase sentido diante de uma tela de Guido Reni representando São Sebastião flechado. O encontro dos dois artifícios produz, além disso, uma espécie de incredulidade, um efeito cômico do texto que se encaixa perfeitamente na narrativa hilstiana. Mas a lista, sobretudo, ressurge como ápice de todo trabalho de inventário de Hilda Hilst. Como bem observa Piégay-Gros, em *L'érudition imaginaire* (2009), a lista não perpassa aqui o desejo de conservação: “A lógica da lista obedece a um evidente princípio de prazer. Mais do que a conservação, é o consumo que está em jogo” (PIÉGAY-GROS, 2009, p. 79). Ela faz-se prova da capacidade de mapear, inventariar e estabelecer ligações por entre esses homens – Rimbaud, Verlaine, Proust, Genet, Foucault e Mishima – que vão além de possíveis aproximações textuais, mas que existem pelo caminho mesmo da escrita.

Considerações finais

Ao longo dessa pesquisa, coube-nos adentrar as narrativas em prosa de Hilda Hilst na tentativa de buscar, analisar e reconstruir as listas de nomes próprios que ali ressurgem. Os nomes proliferam-se, portanto, ao longo do trabalho literário de Hilda Hilst. A partir da constante evocação de nomes – esse intenso poder enunciativo que se espalha ao longo da obra de Hilst – o texto se transforma em um espaço

de convívio onde os nomes de autores e autoras são organizados em forma de listas. É preciso, em guisa de conclusão, retomarmos a importância das listas dentro do texto hilstiano: são elas que abrem espaço para a compreensão da constante referência aos nomes como um processo sistemático de organização, chamado aqui de inventário. Sistemático, pois se repete e se estende em diversas obras de Hilda Hilst, ultrapassando mesmo os gêneros e transbordando para suas crônicas publicadas em *Cascos e carícias* ou ainda para seu trabalho enquanto teatróloga – neles, também nos deparamos com o intenso trabalho de inventariação de Hilst. O inventário nada mais é do que uma lista, fruto da imaginação e do trabalho coletor de Hilda Hilst, que, colocando esses nomes em cadeias, unindo-os enquanto listas de nomes, é capaz de transpor suas leituras pessoais, sua biblioteca para dentro de seu processo de criação literária. Na origem do termo inventário, ademais, afirma Yann Sordet (2019), está justamente a ação de percorrer um espaço, assim como Hilst vai desenhando seu inventário de nomes na medida em que se revela diligente leitora. A lista, talvez, seja a forma última que permite transparecer o conteúdo da biblioteca imaginária de Hilda Hilst.

Além disso, através da lista e da biografia desses escritores, Hilst promove pontos de interseção que abrigam por completo a existências dos nomes e de seus sujeitos: seja pelas qualidades de seus textos ou pelo assombro de suas vidas, aqueles que escrevem partilham todos, dentro da obra hilstiana, de um espaço único. Ler – e seu par, aqui inseparável, escrever – é, portanto, uma forma de reatar as coisas do mundo, buscar convergências e semelhanças, é imaginar as relações possíveis, buscando por entre os textos e por entre os episódios biográficos a possibilidade do encontro. Falamos anteriormente de uma *metodologia comparativa*, que consistiria, segundo Maria Souza de Eneida (2011), “na liberdade de montar perfis literários, que envolvem relações entre os escritores, encontros não-realizados – afinidades eletivas resultantes das associações inventadas pelo crítico ou pelo escritor” (SOUZA, 2011, p. 19). De fato, aqui, não se trata de falar da memória particular de suas vidas, mas de se desfazer das fronteiras que se levantariam longe do trabalho consciente, deliberado e exaustivo do inventário hilstiano de nomes. A lista é, portanto, o ponto de partida – ela reflete a busca pelo comum e se constrói pela vontade de classificar, organizar e reunir nomes, objetos que não se encontrariam senão pela listagem, talhados nos muros

de pedras, cravejados nas cadernetas de cristais, reunidos, por fim, no texto de Hilda Hilst.

Referências

- BELKNAP, R. E. *The list: The Uses and Pleasures of Cataloguing*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- ECO, U. *The infinity of lists*. Tradução de Alaister McEwen. Londres: MacLehose Press, 2012.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Volume V. Ética, sexualidade, política. Tradução Elisa Monteiro, Inés Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- HILST, H. *Da prosa*. Volume I. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.
- HILST, H. *Da prosa*. Volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.
- HILST, H. *Cascos & carícias e outros escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018c.
- MACIEL, M. E. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- MISHIMA, Y. *Confissões de uma máscara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MORAES, E. R. A prosa degenerada de Hilda Hilst. In: *Poetas mulheres que pensam o século XX*. Przybycien, Regina; Gomes, Cleusa (org.). Curitiba: Editora UFPR, 2008, p. 11-15.
- PERRONE-MOISES, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISES, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. [ebook]
- PIÉGAY-GROS, N. *L'érudition imaginaire*. Paris: Librairie Droz, 2009.
- POUND, E. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RABATEL, A. *Listes et effets-listes: Énumération, répétition, accumulation*. Le Seuil | « Poétique », 2011/3 n° 167, p. 259-272. Disponível

em: <<https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-3-page-259.htm>>.

Acesso em 2 de novembro de 2021.

- SÈVE, B. *De haut en bas: Philosophie des listes*. Paris: Seuil, 2010.
- SCHLANGER, J. *La mémoire des oeuvres*. Paris: Éditions Verdier, 2008.
- SORDET, Y. *Da Argila à Nuvem: uma história dos catálogos de livros (II Milênio – Século XXI)*. Tradução de Gerson Souza. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- SOUZA, E Maria. *Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. [ebook]
- WHITE, E. *Rimbaud*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Cesar Augusto Garcia Lima (UFRJ)¹**Introdução**

A proximidade do centenário da Semana de Arte Moderna traz de volta à cena literária e acadêmica a discussão sobre o estabelecimento do Modernismo no Brasil, suas proposições estéticas e sua indiferença pelo passado colonial, assim como os diálogos decorrentes entre escritores envolvidos nesse processo que transformou definitivamente a expressão artística nacional. Passados cem anos, cabe agora avaliar como esse movimento nascido da burguesia paulista foi capaz de motivar as mentes criativas do país de maneira a expandir suas estratégias de vanguarda por todo o território brasileiro, revendo questões não exatamente previstas pelo pequeno grupo de artistas que participou dos eventos no Theatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922.

A questão que aqui procuramos abordar sob a perspectiva do presente, em alguns pontos possíveis na limitação de espaço deste texto, é a correspondência completa entre Mário de Andrade – um dos principais nomes do movimento, como um disseminador dos seus ideais e de seus impasses – e o jovem Carlos Drummond de Andrade, até então poeta inédito em livro, mas com importante colaboração como cronista e redator de jornais mineiros. O resgate dessa correspondência é abordado como recurso de análise do processo de formação do Modernismo brasileiro, tendo em vista as trocas literárias, em contraste com o atual excesso de mídiatização e exposição das redes sociais, nas quais os registros são fugazes e homogêneos.

Temos como ponto de partida a pesquisa da tese *Modos de ser poeta brasileiro nos anos 1920: uma leitura do diálogo epistolar de Carlos & Mário* (LIMA, 2011), propondo a revisão dessa correspondência em vários aspectos formais e temáticos que coloquem em discussão seus traços anacrônicos e contemporâneos, procurando abordar questões e não necessariamente esgotá-las. Não nos propomos, no entanto, a

1. Doutor em Literatura Comparada (UERJ), com pós-doutorados em Teoria da Literatura pela mesma instituição e em Literatura Brasileira pela UFRJ.

realizar uma crítica genética dessas cartas, que demandaria a pesquisa de seus originais, e sim lidar com o volume constituído como *Carlos & Mário – Correspondência completa de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, organizado por Silviano Santiago (2002), focalizando especificamente o período entre 28 de outubro de 1924 e 19 de novembro de 1929, no qual os autores trocaram noventa e uma missivas.

Esta retomada de objeto, na verdade, é realizada no sentido de buscar uma análise da produção de sentidos que a aceleração tecnológica trouxe nos últimos anos, tornando a troca epistolar uma raridade excêntrica, uma curiosidade de um passado analógico. Seria o desuso corrente suficiente para classificar essas cartas como anacrônicas, documentos datados de interesse restrito como se fossem notícias de um jornal diário, esgotadas em sua função informativa, logo em seguida à sua publicação? Será essa uma questão resolvida, diante da rapidez e eficiência de seus sucedâneos *e-mail*, mensageiros de redes sociais, SMS ou os onipresentes aplicativos de mensagens instantâneas facilmente instaláveis em *smartphones*? Acreditamos que não.

Se a carta foi irremediavelmente subtraída do cotidiano pelo imediatismo das mensagens digitais, como situar na história da literatura brasileira a reunião em formato de livro da correspondência do irrequieto Mário e do questionador Carlos, iniciada pouco tempo depois da visita dos modernistas a Minas Gerais, por iniciativa do jovem mineiro, em 1924, e que perdurou até a morte do primeiro, em 1945? Durante o período dessa correspondência, as cartas entre os escritores serviram como forma de comunicação e prática de exercício crítico entre os autores, em um período de afirmação da autonomia da literatura brasileira, nos primeiros anos do Modernismo Brasileiro. O formato dessa coletânea é uma expressão atual da necessidade grandiloquente de formar um quadro completo da conversa epistolar entre os dois escritores modernistas, podendo ser fragmentada nas próprias cartas, em uma década (como fazemos aqui) ou mesmo em um recorte temático. Nos 19 anos desde sua publicação, essas cartas ainda não foram suficientemente abordadas nos estudos literários enquanto *obra*, levando em consideração sobretudo a avaliação crítica mútua que ambos empreenderam nesses manuscritos.

Anacrônico versus contemporâneo

Dessa forma, pensamos nas cartas dessa coletânea de *Carlos e Mário* como uma expressão da escrita de si modernista, na qual os sujeitos-autores desenvolveram seu processo de subjetivação diante da sociedade industrial em expansão e dos meios de comunicação de massa. Cada carta atua, assim, não como uma unidade fechada, mas sim alterada pela edição na qual ressurge como item de um volume, fazendo as vezes de capítulo e avanço de uma narrativa, a seu modo, literária, “baseada em fatos reais”, como se popularizou durante a segunda metade do século XX no mundo do audiovisual.

Em *A escrita de si*, Michel Foucault investiga a estética da existência e o governo de si e dos outros na cultura greco-romana, nos primeiros dois séculos do Império Romano. Foucault aproxima os *hypomnemata* gregos e a correspondência, diários ou cadernos de anotação pessoais, que serviam de base para um texto enviado para outras pessoas.

A carta que é enviada para auxiliar o seu correspondente – aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo, consolá-lo – constitui, para o escritor, uma maneira de se treinar: tal como os soldados se exercitam no manejo das armas em tempos de paz, também os conselhos que são dados aos outros na medida da urgência da sua situação constituem uma maneira de se preparar a si próprio para eventualidade semelhante (FOUCAULT, 1992, p.147).

Nossa aproximação com essa correspondência tem um recorte e se dá entre essas unidades narrativas das cartas dos anos 1920 e os tempos atuais, atravessados pela urgência das mensagens digitais, de modo a investigar alguns pontos que fazem dessas cartas algo bem mais do que objetos de museu. Temos acesso, no sentido editorial, a essa correspondência privada que demorou décadas para estar completa e não nos deteremos em explicar todos os detalhes disso aqui, mas não há dúvida que a reunião de todas as cartas, notas de rodapé, fotos e outros detalhes paratextuais compõem um quadro bem mais amplo e complexo do que apenas os manuscritos trocados por Carlos e Mário, como uma obra artística à qual foram acrescentadas elementos que permitem uma *embalagem* e tradução para um público mais amplo que apenas pesquisadores e professores. Aos escritores e pesquisadores do presente, colocamos a pergunta: o que será feito das mensagens de e-mail e de aplicativos trocados por escritores do

século XXI? Ainda será possível algum gesto de privacidade que não seja a completa renúncia ao uso dos *gadgets* de agora?

A rememoração da Semana de Arte Moderna de 1922 e sua consequente reavaliação, por si só, expõem o interesse de uma estruturação midiática e também acadêmica atenta às alterações culturais diacrônicas, proporcionando um olhar retrospectivo e comparativo entre as trocas literárias na literatura brasileira na segunda década do século passado e o período atual. As obras literárias surgidas naquele período, as querelas culturais como a crítica conservadora de Monteiro Lobato no artigo *Paranoia ou mistificação?*, de 1917 – condenatória quanto à produção artística de Anita Malfatti –, parecem questões passíveis de serem recontadas e reavaliadas sem serem rotuladas de anacrônicas, por *não* se ligarem a uma forma textual em desuso como a carta. No entanto, por não serem mais trocadas no mundo atual, seriam as cartas simples objetos sem relevância cujo único exílio possível seriam os arquivos, como objetos de adoração por pesquisadores e estudiosos aficionados pelo gênero?

Lembramos, antes de mais nada e de modo geral, que a carta percorre a História como uma forma textual de linguagem maleável e adaptável à escrita dos missivistas, sejam formais ou informais, sendo classificada por Mikhail Bakhtin (2006) como pertencente ao gênero primário, da esfera do cotidiano, cuja função inicial seria informar a alguém que está distante sobre um fato, circunstância comercial ou pessoal. Na Antiguidade, as epístolas tiveram usos diversos, nos quais se destacam – para ir além de sua utilização direta subjetiva e de informações de trocas comerciais –, o diálogo escrito entre filósofos, a propagação por apóstolos do cristianismo e o uso literário em romances epistolares. Entre esses romances se destaca, aliás, *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, traduzido em 1943 para o português como *As relações perigosas* pelo próprio Carlos Drummond de Andrade, e posteriormente publicada também com posfácio do autor na coleção *Grandes Romances*, da editora Globo, dirigida por Paulo Rónai.

Um olhar apressado para as cartas de Carlos e Mário em formato de livro pode rotulá-las como expressões anacrônicas do Modernismo brasileiro, documentos históricos importantes para sua época, mas limitados por sua temporalidade. No entanto, como unidades da troca literária desses dois nomes fundamentais do Modernismo brasileiro, essa qualificação soa superficial e insuficiente, ignorando o

diálogo instaurado nessas cartas e relegando o olhar criativo dos escritores a um diálogo trivial. Concordamos com o ponto de vista de Sophia Angelides, pesquisadora da correspondência entre Tchékhov e Górkki, que diz:

Embora numa carta a descrição de uma paisagem, o relato de um acontecimento, de uma vivência, a expressão de um sentimento tenha o cunho da veracidade, da não- ficção, porque seu sujeito-de-enunciação é histórico, o material linguístico é submetido ao crivo altamente seletivo do escritor, que recria a sua experiência pessoal. (ANGELIDES, 2001, p.23).

Os bastidores da criação literária, envolvendo aqui detalhes da preparação do primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*, publicado em 1930, são assuntos discutidos com detalhes nessas cartas. Os conselhos de Mário foram fundamentais para a mudança de título e também para outros detalhes estilísticos:

Seu livro: palavra que é difícil aconselhar o que deve aparecer primeiro. Mande o “Pipiripau” (nome gostosíssimo!) e então com mais cotejo e pensamento dou opinião mais segura. Quanto ao nome *Minha terra tem palmeiras* como nome é fraco mesmo. Além de comprido por demais, coisa inquietante da gente escrever e falar, logo diminuído por síntese, preguiça e outras necessidades psicológicas, é mais uma glosa de coisa muito glosada, não acha? [...] Meu desejo, Carlos, é que você dê de começo um livro forte de deveras. Talvez convenha abandonar pra revistas ou pra morte alguns dos poemas já feitos... Porque está se tornando tarde pra você publicá-los agora. As revistas ficam e quem fica mesmo célebre sempre topará depois de morto com quem reúna ou reedite em artigos as coisas esparsas. (SANTIAGO, 2002, p.320)

Por sua estreita relação com o literário, propomos abordar as missivas entre esses escritores com as especificidades dispensadas ao estudo das cartas de filósofos, epístolas bíblicas e dos romances epistolares. Como ignorar que o *conjunto* dessas missivas, além dos componentes pessoais de confidências, perguntas, questionamentos e pedidos de parecer literário mútuo, instaura uma poética própria que ultrapassa as datas dos cabeçalhos de cada carta e aproximam a carta da própria literatura? Até que ponto é possível restringir esses textos a suas datas? Como não ficar atento para a *troca literária* estabelecida entre Carlos e Mário, que cria um terceiro elemento – à

maneira dos contatos psicanalíticos entre analista e analisando –, revelando, assim, sua própria poética? Com um olhar retrospectivo, a questão do *ethos* do escritor modernista, sua relação criativa a partir da questão nacional, fazem das cartas uma fonte muito profícua de associações para os pesquisadores do Modernismo:

Sendo assim, prevalece aqui como proposta que as cartas de Carlos e Mário sejam lidas como literatura, mas não de maneira unitária e sim no conjunto dos diálogos que investigam a criação literária, o nacionalismo e a identidade dos autores. É preciso destacar que esse conjunto de cartas é especialmente valioso na reflexão sobre a literatura brasileira, por envolver dois *escritores* que transitaram entre vários gêneros, trocando pareceres sobre a própria criação e a realidade nacional em um período fundamental para a consolidação do nosso Modernismo. (LIMA, 2011, p.22)

Em *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*, Jacques Rancière (2011) se dedica a pensar o termo anacrônico, observando que

o anacronismo é assim chamado porque o que está em jogo não é apenas um problema de sucessão. Não é um problema horizontal da ordem do tempo na hierarquia dos seres. É um problema de partilha do tempo no sentido ‘da parte que cabe a cada qual’. A questão do anacronismo está ligada àquilo que o tempo tem, em verdade, como parte numa ordem vertical que conecta o tempo ao que está acima do tempo, ou seja, o que comumente se chama de eternidade. (RANCIÈRE, 2011, p.23)

Rancière (2011) defende que o anacronismo não se refere apenas a um simples recuo de uma data para outra data, estando ligado ao remontar (*remontée*) do tempo das datas para *o que não é tempo das datas* (grifo do autor). O que nos interessa em sua pesquisa é justamente essa relação estabelecida entre o remontar dos tempos históricos para os tempos lendários, de como o anacronismo concerne à verdade na poesia antes de se ligar à verdade científica. Assim, para Rancière o anacronismo não é apenas a confusão das datas, mas a confusão das épocas, contestando que as épocas não são simples recortes no contínuo das sucessões, marcando um regime específico de verdades, relações da ordem do tempo com a ordem do que não está no tempo.

Ao trazermos como proposta o estudo da correspondência de Carlos e Mário em seu formato livro percebemos que essa transposição

desloca as cartas desse tempo contínuo de sucessões, o tempo histórico, para uma dimensão contemporânea, infinita em novas possibilidades interativas. O sentido de contemporâneo aqui adotado é o de Giorgio Agamben:

pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual, mas exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

Na concepção de Agamben, o contemporâneo figura como uma espécie de *assemblage* em que se acumulam referências, tendo sob si a marca do deslocamento e do paradoxo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

O livro *Carlos & Mário*, assim, traz um embaralhamento tanto de datas de cada carta quanto com a data de publicação desse volume de 2002, como se, de início, já fosse proposto um deslocamento temporal desse conjunto de textos no sentido de torná-lo um objeto do século XXI, adicionado de seus elementos paratextuais como as notas de rodapé, reproduções das cartas manuscritas, notícias de jornal, fotos e desenhos. Todos esses elementos – além das cartas, é claro – são enfeixados pela majestosa capa dura elaborada com uma colagem realizada por Beatrix Sherman a partir dos retratos dos autores feitos na década de 1930 por Cândido Portinari.

Além disso, esse livro é uma continuação do trabalho do arquivo e que constitui também um trabalho de arquivo, como observa Júlio Castañon Guimarães, lembrando que essa correspondência completa não se encontrava no mesmo local:

As cartas de Mário de Andrade para Carlos Drummond de Andrade estão no arquivo deste último (Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa), enquanto as cartas de Drummond para Mário no arquivo deste (no Instituto de Estudos Brasileiros da USP). No plano da edição, essa situação das correspondências constitui também exemplo de como o trabalho de edição se associa às funções do arquivo, pois na edição de uma correspondência dispersa quando se refaz o diálogo cuja documentação textual se encontra separada, tem-se um movimento de recolha e organização semelhante ao de arquivo. (GUIMARÃES, 2003, p.88-89).

Ao relacionarmos esses dois arquivos dos autores, observamos ainda que eles agem como espelhos da escrita um do outro, e que o livro da correspondência completa se torna um lugar de encontro dessa amizade, como se fosse uma tela unificadora desse contato, remetendo ao destinatário e não ao remetente.

Raúl Antelo (2007), ao escrever sobre a leitura de textos em arquivo, observa que

um texto achado num arquivo sempre postula um para além da significação e um maior ou maior anacronismo, de tal forma que sua leitura propõe uma relação indiciária de contiguidade e causalidade entre o signo e seu objeto, isto é, uma relação, simultaneamente das mais diretas, mas, também, das mais diferidas possíveis, entre essas duas instâncias. (ANTELO, 2007, p.44).

Antelo chama atenção que para a leitura desse texto do arquivo existe sempre a presença de uma tela que sirva de suporte para esse material, assim como uma projeção que inscreve, fixa e oblitera um sentido. Na abordagem desse livro, desse conjunto de textos Carlos-Mário que os aproxima e também distância, também lidamos com essa projeção, uma projeção que traz as cartas dos anos 1920 para a confusão de referências do presente, como um artifício do contemporâneo.

Mesmo o livro que ora temos como centro desta discussão, em pleno apogeu do virtual, é um artefato material impresso, como uma relíquia analógica, mas, paradoxalmente atual. José Luís Jobim aponta para uma certa impossibilidade em se fixar o anacrônico, o que certamente também pode ser pensado sobre o contemporâneo:

Dizer que qualquer coisa é anacrônica implica considerá-la diferente daquelas que, no instante do julgamento, são vistas como contemporâneas, ou seja, conformes ou de acordo com o tempo presente. No entanto, o que nem sempre se percebe é que o anacrônico também pertence ao presente, porque é agora que o anacrônico pode ser percebido como uma espécie de inscrição inadequada do passado no presente, ou como não contemporâneo. Afirmar que uma poética do hoje, por definição, seria “melhor” do que uma poética do ontem foi um traço comum às vanguardas mais radicais do século XX, que declararam obsoletas todas as produções literárias precedentes e considerara a “nova” literatura – a delas – como a única de valor. (JOBIM, 2020a, p. 69)

Por outro lado, Jobim chama atenção para a denegação da herança cultural como anacronismo das vanguardas do século XX, tendo em vista o apagamento incentivado pelo Modernismo brasileiro do seu passado colonial. A questão, nesse caso, é o crivo de obsolescência impetrado pelos modernistas sobre o passado de influência lusa – adequada, sem dúvida, a seus propósitos estéticos -, em uma suposição pretensiosa, até certo ponto ingênua, de estarem refundando a literatura brasileira de modo autônomo e legítimo.

Identificamos, assim, a partir de Jobim, que a perspectiva do anacrônico é o tempo histórico e que, ao pensarmos no conjunto de cartas da correspondência completa de Carlos e Mário, pensamos em um construto estético que eleva esse material a um estatuto mais complexo a ser considerado, do qual os cabeçalhos datados são apenas um dos componentes. Publicada justamente na comemoração do centenário do autor mineiro – mais uma efeméride a nos rondar –, essa correspondência trouxe a público pela primeira vez a correspondência passiva de Mário – liberada, segundo a vontade testamentária do próprio, apenas 50 anos após sua morte – completando a divulgação das cartas que recebera do poeta. Antes disso, o próprio Carlos Drummond de Andrade organizara a coletânea *A lição do amigo* (ANDRADE, 1982), com cartas de Mário enviadas para ele.

Nessa proposta de analisar a edição da correspondência completa dos autores reunida no volume – incluindo a montagem da capa construída pelos retratos dos autores feitos por Cândido Portinari – consideramos vários elementos textuais e paratextuais envolvidos no livro, como o prefácio de Silviano Santiago intitulado “Suas cartas, nossas cartas”, no qual o autor relaciona epistolografia e teoria literária:

A leitura de cartas escritas aos companheiros de letras e familiares, bem como a de diários íntimos e entrevistas, tem pelo menos dois objetivos no campo numa nova teoria literária. Visa a enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto, romance...), ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética (como a questão da felicidade, em Mário de Andrade, ou a questão do nacionalismo, no primeiro Carlos Drummond). (SANTIAGO, 2002, p.10)

Em texto sobre as cartas dos anos 1920, Jobim (2020b) destaca outro ponto fundamental para destacar a relevância das cartas, que é a questão da protocritica nela exercida pelos seus autores, liderada por Mário de Andrade:

[...] havia pelo menos duas modalidades de crítica literária: uma externa e pública, por assim dizer, praticada em jornais e revistas; outra interna e privada, praticada entre literatos. A primeira, mais visível, guarda uma relação mais aparente com o que se faz em outros sistemas literários ocidentais. A segunda, invisível publicamente, foi muito mais importante no que diz respeito aos produtos finais que hoje dispomos para analisar: as obras literárias dos missivistas. Por quê? Porque nessas cartas os autores pediam opinião sobre os textos que estavam naquele momento elaborando, e recebiam de volta um tipo de crítica que atuava sobre seu trabalho *in progress* [...] (JOBIM, 2020b, p.137-138).

No início de sua correspondência com Carlos, Mário conchama o amigo a uma cruzada de devoção pelo Brasil:

Eu sofro com isso. Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século XIX, seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e os jovens não creem. Que horror! [...] Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. (SANTIAGO, 2002, p. 51).

Em resposta a Mário, Carlos estabelece o tom de discordância respeitosa que vai caracterizar quase toda essa correspondência:

Reconheço alguns defeitos que aponta no meu espírito. Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. [...] O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado. [...] Desculpe se vou estender-lhe ante os olhos a velha tragédia de Joaquim Nabuco, um pouco deteriorados. [...] Detesto o Brasil como a um ambiente nocivo à expansão do meu espírito. [...] Enorme sacrifício; ainda bem que você o reconhece! Aí o lado trágico do caso. É um sacrifício a fio, desaprovado pela razão (como todo sacrifício). Confesso-lhe que não encontro no cérebro nenhum raciocínio em apoio à minha atitude. Só o coração me absolve. E isto não basta. Há sempre um caquinho de lógica procurando intrometer-se entre as nossas contradições. Daí as dúvidas, as flutuações do meu espírito... (SANTIAGO, 2202, p. 56-59)

Marcos Antonio de Moraes (2003) identifica que a partir de 1923 (e mais ostensivamente depois de novembro de 1924 – mês em que começa sua correspondência com Carlos Drummond de Andrade –), Mário de Andrade acentua seu desejo de atuar nos destinos culturais do Brasil, utilizando a epistolografia como estratégia persuasiva. A correspondência do escritor paulista pode, assim,

ser interpretada como a prática de um projeto pedagógico inserido no ideário modernista, pois a carta se torna ostensivamente o lugar privilegiado de difusão dos fundamentos de um nacionalismo de cunho crítico. (MORAES, 2003, p. 58)

Em *1930: A crítica e o modernismo*, João Luiz Lafetá (2000) distingue o projeto estético do Modernismo dos anos 1920 (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu projeto ideológico da década seguinte (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções). Essa perspectiva é valorizada aqui como *tônicas* não exclusivas para que se possa distingui-las completamente. Assim, a proposta ideológica do Modernismo de 1930 deriva da experiência da década anterior, na qual prevaleciam propostas vanguardistas.

Desse modo, ao lado da ideia de ruptura de linguagem e ênfase na atitude vanguardista, a questão do nacionalismo e da identidade brasileira já mobilizam a correspondência entre Carlos e Mário na década de 1920, como elementos paradoxais, anacrônicos e contemporâneos. Anacrônica porque, desde a Independência do Brasil, proclamada em 1822, e do estabelecimento do Romantismo em 1836, discutir

o caráter nacional é um tema historicamente encerrado no que concerne ao estabelecimento do estado-nação. No entanto, a questão da cidadania e do estranhamento dos que aqui nasceram são constantemente atualizados por novas crises sociopolíticas que apontam mais para a fragmentação do que a consolidação de um estado.

Nesse diálogo epistolar, os autores exercitam uma escrita de si na qual buscam definir o *ethos* do escritor brasileiro, praticando uma “ilusão de presença”, segundo a formulação de Geneviève Haroche-Bouzinac (1995), enquanto o nacionalismo era visto como um fator importante para o desenvolvimento da estética modernista, pensado sobretudo como resgate da cultura dos nossos povos originários. Haroche-Bouzinac (1995, p.14) observa que há na carta “instabilidade de suas formas”, assim como um “caráter essencialmente híbrido do gênero” e de “gênero de fronteira”, transitando “uma migração da esfera do discurso para a esfera literária”. Assim, ao ser editada em formato livro, a carta cumpre mais uma vez sua vocação para o hibridismo.

Considerações finais

Em suas cartas dos anos 1920, Carlos e Mário tinham como tema principal a troca de pareceres críticos sobre sua própria produção literária, relacionando-os aos anseios de publicação de cada um, meio a um diálogo caloroso sobre nacionalismo, diferenças regionais, gosto literário, formando uma amizade que contribuiu para o amadurecimento de ambos como autores, ainda que Mário, mais velho da dupla, tenha assumido inevitavelmente um papel de mestre, por mais que negasse esse rótulo. Essa amizade evoluiu e trouxe várias discordâncias, mas, em seu formato de livro que inclui a correspondência completa, ultrapassa os limites anacrônicos das cartas isoladas, que caíram em desuso em nossos tempos digitais. Com isso, essa correspondência é expressão de uma troca literária em que os autores liam criticamente as próprias obras, antecipando a crítica midiática e acadêmica. Ao focalizar especificamente o período de 1924 a 1929, notamos que a relação entre o Modernismo e a atuação dos autores está bastante integrada, sobretudo para Mário, que convocava Carlos a aderir tanto a seus propósitos estéticos quanto ao seu nacionalismo, que se transformou substancialmente nas décadas seguintes, ganhando um caráter mais crítico.

Assim, em livro, a reprodução impressa das cartas manuscritas impressas indica potências de futuro sobre a literatura e a crítica brasileira quase sempre em amistosa amizade, mas com alguma discordância de ambas as partes. Se em seu formato unitário as cartas podem ser vistas em seu caráter documental datado, no conjunto emerge sua contemporaneidade na combinação com elementos paratextuais como reprodução de fotos, desenhos e quadros, entre outros elementos. A troca epistolar entre os autores é atualizada pela edição do material de arquivo, fazendo com que o livro transpareça como tela e evidência de uma contemporaneidade que mimetiza várias épocas, como uma colagem de referências. O olhar desconfiado dos modernistas sobre o passado luso acaba transparecendo em outras influências, como o apego de Carlos às referências francesas.

A comunicação do presente – *e-mails*, mensagens de redes sociais, aplicativos de celular – ao contrário das cartas, revela potências de desaparecimento e nostalgia. No incremento das trocas literárias por via digital, há uma pulverização do diálogo e da conversa, que expandem, mas raramente se aprofundam, como acontecia/acontece nas cartas de Carlos e Mário.

O anacrônico está relacionado aos ciclos estéticos, que se impõem e, muitas vezes, trazem de volta ao presente propostas e valores que se supunham superadas. Por isso, é temerário pensar no contemporâneo como o valor “novo” ou o que deve prevalecer.

Na verdade, ao abordar o anacronismo e contemporaneidade dessas cartas, é possível pensar que a perspectiva pode mudar constantemente. A organização da correspondência completa dos escritores em um só volume, assim, traz pelo menos duas grandes questões:

- 1) a organização contemporânea das cartas de Carlos e Mário encena um *continuum* de diálogo que ultrapassa seus autores, levando a pensar nesses textos como literatura, que lança mão de recursos de outras linguagens para se fazer inventiva como a poesia e a ficção;
- 2) a inevitabilidade de expor a data de cada uma das cartas e a escrita íntima desses escritores, circunscreve sua redação a seu tempo, trazendo um inevitável anacronismo, mas desvela também detalhes da vida particular de cada um deles, num gesto atual de exposição da intimidade.

Assim, propomos que este estudo contribua para pensar na edição de livros de correspondência entre escritores como possibilidade contemporânea de resgatar o desuso das cartas, trazendo à tona como escritores do passado ainda podem se fazer atuais em nosso presente multifacetado.

Referências

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, C. D. (Org.). *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- ANDRADE, C. D. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANGELIDES, S. *Carta e literatura: Correspondência entre Tchêkhov e Górkki*. São Paulo: Editora da USP, 2001.
- ANTELO, R. *O arquivo e o presente*. Gragoatá n.22 Relações latino-americanas: língua e literatura. Niterói: EdUFF, 1º semestre 2007.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- GUIMARÃES, J. C. *Edição e arquivo*. Gragoatá n.15 Acervos literários. Niterói: EdUFF, 2º semestre. 2003.
- HAROCHE-BOUZINAC, G. *L'épistolaire*. Paris: Hachette, 1995.
- JOBIM, J. L. A circulação literária e cultural e o anacronismo. *Revista Brasileira*. (1941), v. 105, p. 69-80, 2020a. Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista_brasileira_105_internet.pdf>. Acesso em: 31 out. 2021.
- JOBIM, J. L. Brasil ou França? Dilemas do modernismo brasileiro, nas cartas dos anos 20. In: *Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações*. Edições Makunaima, 2020b. Disponível em: <<http://edicoesmakunaima.com.br/images/livros/literatura-comparada-e-literatura-brasileira.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2021.
- LACLOS, C. *As relações perigosas*. Tradução e posfácio de Carlos Drummond de Andrade, 1943.
- LAFETÁ, J. L. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo/ Duas Cidades: Editora 34, 2000.

- LIMA, C. A. G. *Modos de ser poeta brasileiro nos anos 1920: uma leitura do diálogo epistolar de Carlos & Mário*. 127 f. Tese. Doutorado em Literatura Comparada. Instituto de Letras. Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011.
- MORAES, M. A. *Epistolografia e projeto nacionalista em Mário de Andrade*. Gragoatá, n.15. Acervos literários. Niterói: EdUFF, 2º semestre. 2003.
- RANCIÈRE, J. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Martin (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.
- SANTIAGO, S. (Org.). *Carlos & Mário. Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

Objetos da cultura judaica recuperados em poemas de Scliar Cabral

Leonor Scliar-Cabral (UFSC)¹

Introdução

Rastreio a recuperação de objetos da cultura judaica que povoaram o cotidiano de minha infância em Passo Fundo, RS e de minha adolescência, no bairro Bom Fim, em Porto Alegre. Além de inventários da memória, que evocam as tradições asquenazes, funcionam como símbolos impregnados de intensa carga afetiva, transmitida aos poemas de meus livros (SCLIA-CABRAL, 1994, 2006, 2010).

Os objetos, às vezes, compõem a narrativa de um povo, como a Hagadá, sintetizando inúmeras palavras, numa sintaxe implícita, como ocorre com os três *matzot* em guardanapo, o osso do cordeiro, o ovo rijo e as ervas amargas, no poema “Minha avó” (SCLIA-CABRAL, 1994). Outras vezes, integram a narrativa de uma dama sefardita, sob os ramos de uma paneira, rememorando o cancionero para os filhos e neto, e são os objetos que recompõem o cenário preservado de geração em geração, até hoje: o cesto com as borreguinhas recém-saídas do forno, o alaúde e o tamboril, cujos sons ela ressoa, alternadamente. Os objetos também integram a narrativa de uma família emigrada de um *shtetl*, a pequena aldeia dos judeus, na longínqua Bessarábia que, a todo o custo, transporta o samovar para ferver a água e servir o chá nos serões em Passo Fundo, RS (SCLIA-CABRAL, 2006, p. 74), ou das várias famílias que imigraram para a colônia Quatro Irmãos, em Erebangó, no Rio Grande do Sul, mas que, depois, instalaram-se na cidade de Passo Fundo, como relato no poema “Pessach” (SCLIA-CABRAL, 2006).

Em dois poemas, “A solteirona” (SCLIA-CABRAL, 1994) e “O noivo fugiu” (SCLIA-CABRAL, 2006), objetos emolduram como um *leitmotiv*, um dos dramas da família judaica: o baú cheirando a naftalina

1. Graduada em Letras Português e Inglês (PUCRS) e em Ciências Jurídicas e Sociais (UFRGS), doutorado em Linguística (USP), pós-doutorado pela Univ. Montréal. Membro do colegiado da Pós-Graduação em Linguística titular (apos.) Prof.a Emerita (UFSC).

dissolvida e os dedos virgens que bordam o cretone, esticado no bastidor, um enxoval inútil.

Sem dúvida, a casa da família é, dentre os objetos, um dos mais venerados, a tal ponto que denomina a consoante do alfabeto, bet: o hieróglifo que lhe deu origem, representava, esquematicamente quatro paredes, com a fronteira com uma abertura para simbolizar a porta e, no centro, um ponto que representava a lareira acolhedora (SCLIAR-CABRAL, 2010), mas a própria letra é sagrada, tal como demonstro nos vinte e dois sonetos do livro *Sagração do alfabeto* e noutro soneto, “Shin” que comento.

Velas acesas no Shabat

No poema “Minha avó”, ressurgem as velas acesas no *Shabat* do *Pessach*, a lisa e transparente massa que a ‘bobe’ adelgaçava sobre a mesa para recheá-la com nozes e geleias, no insuperável *strudel* judaico que eu jamais comi igual; rememoro o matzá, o osso de cordeiro assado, o ovo rijo e as ervas amargas, o *charosset* e a água salgada, mas também a taça erguida com vinho para as bênçãos, cada um deles rico em simbologia judaica.

O *Pessach* é a Páscoa judaica, quando se comemora a libertação dos judeus da servidão egípcia, ao cruzarem o Mar Vermelho, conduzidos por Moisés, em busca da Terra Prometida. Durante a ceia, é rememorada a narrativa em que vários objetos funcionam como símbolos: o matzá, ou pão ázimo, sem fermento, porque, tanto como escravos no Egito, quanto ao peregrinar pelo deserto, não havia tempo para esperar que a massa inchasse: em cada mesa ornamentada, em três fatias, é colocado nas três repartições de um guardanapo para representar um dos três grupos da antiguidade judaica, Cohen, Levi e Israel.

A água salgada é a metáfora das lágrimas vertidas pelo sofrimento como escravos, também simbolizado nas ervas amargas, e o ovo duro e o osso de cordeiro figuram como sacrifícios no Templo Sagrado de Jerusalém, destruído. Já o *charosset*, uma pasta adocicada, lembra a argamassa para unir os tijolos, preparada pelos judeus, na construção das pirâmides.

Então, início com o poema “Minha avó”, que integra o livro *Memórias de Sefarad* (SCLIAR-CABRAL, 1994), ilustrado por Rodrigo de Haro:

Zelosas mãos tão calejadas
 que acendem velas no Shabat,
 mãos que sobre a mesa adelgaçam
 a lisa e transparente massa,
 lençol diáfano em milagre.
 Nozes e geleias douradas
 escondidas entre as camadas
 por calejadas mãos de fada.
 Das pobres a mais pobre casa
 luzia a sua toalha alva,
 a louça reservada e o cálice
 diante do chacham, mãos de fada.
 Na cabeceira os castiçais
 e os três matzot em guardanapo
 e o osso do cordeiro assado,
 o ovo rijo e as ervas amargas
 e o charosset e a água salgada.
 Mãos calejadas, mãos de fada
 que ao mel misturam suas lágrimas
 e aplainam as estradas,
 mantendo a chama do hagadá.

(SCLIAR-CABRAL, 1994, p. 31)

Objetos compondo o cenário de uma Dama Sefardita

Os objetos, às vezes, integram a narrativa de uma dama sefardita, emigrada da Turquia, sob os ramos de uma paineira, em Porto Alegre, rememorando o cancionero para os filhos e neto, e são os objetos que recompõem o cenário, preservado de geração em geração, até hoje, pelas damas: o cesto com as borreguinhas recém-saídas do forno, o alaúde e o tamboril, instrumentos que acompanham as canções, como ilustrado no poema “Homenagem a Aron Menda”:

Lembra os contos Doña Mary, sobre a relva a narradora,
 cercada pelos seus filhos, no colo, o neto mais novo,
 debaixo de uma paineira cujos flocos sobrevoam
 como plumas dançarinas de caixas de pó-de-arroz,
 Doña Mary e seu livro, contendo mil-e-uma noites
 e o cesto com as borreguinhas recém-saídas do forno.
 Doña Mary tão enferma, mantida só pelos sonhos,
 ao dedilhar do alaúde e do tamboril que ressoa.

(SCLIAR-CABRAL, 1994, p. 41)

O samovar dourado

O samovar dourado é um objeto revivido em vários poemas, objeto que traz à lembrança os momentos de aconchego familiar, quando, ao redor da mesa, servíamos o chá, que de tão quente era espalhado no pires da chávena, tendo antes colocado na boca um pequeno cubo de açúcar em pedra para o derreter. O samovar era um dos poucos haveres inseparáveis que os imigrantes judeus eslavos conseguiram trazer da *shtetl* e ocupava um lugar de honra, na sala das refeições.

Na ode que o ilustra, figuram vários objetos da ampla sala de jantar, em Passo Fundo, evocando as narrativas de minha infância: com minha irmã Esther, fomos morar com meus tios, depois que meus pais se separaram e meu querido tio Jaime era um exímio marceneiro (a *étagère*, uma estante *art nouveau* com prateleiras e porta de cristal *bisotê*, foi projetada e realizada por ele, nas oficinas, nos fundos da moradia); o velho gramofone e as vozes de cantores, há muito mortos relembram o que já morreu. Em minhas lembranças, o samovar era feito de latão dourado, sempre meticulosamente limpo e reluzente, de cuja torneirinha, quando aberta, jorrava a água, envolta em flocos de fumaça. Escolhi de *O sol caía no Guaíba* (SCLIAR-CABRAL, 2006) a ode “O samovar”:

O samovar no *étagère* repousa,
pálido e frio espelho sem imagens.
Enfileirados e trincados copos:
a companhia.

Uma luz baça pelos reposteiros
filtra intrusa neste cemitério
de sonhos, devaneios e de risos:
outrora, sim.

Num gramofone empoeirado jaz
um arranhado Gigli redivivo,
caricatura das gargantas mortas
e das lembranças.

(SCLIAR-CABRAL, 2006, p. 74)

Famílias judaicas em Passo Fundo

Conforme o projeto do Barão Moritz von Hirsch, que doou terras nas Américas, para os judeus paupérrimos das *shtetls*, várias famílias que imigraram para a colônia Quatro Irmãos, em Erebangó, no Rio Grande do Sul, depois, instalaram-se na cidade de Passo Fundo, pois as terras eram improdutivas para a lavoura do trigo, além do que, tais imigrantes não tinham conhecimentos para cultivá-la. Relato no soneto “*Pessach*” (SCLIAR-CABRAL, 2006), como se instalaram como tintureiros, marceneiros, comerciantes de tecidos, na narrativa das metáforas continuadas dos objetos: o ferro de engomar, nas mãos do tintureiro, dança no espaço, para atçar as brasas e, assim, poder frisar as calças, para brilharem na festa do *Pessach*; as serras do marceneiro devem silenciar e os balcões do comerciante devem brilhar sem os tecidos, pois, durante o *Pessach*, não se trabalha. as carroças trazem de Erebangó as famílias para o *Seder*, quando as velas bentas serão acesas e se comerá a doce pasta, o *charosset*, feito com tâmaras e figos esmagados:

Vapores que se mesclam ao frisar
ternos de festa antes que a luz no oeste
definhe e o ferro em brasa a faiscar
desenhe a última curva e não reste

migalha de fermento no alguidar.
Que as carroças de Erebangó chiem
trazendo as crianças para o séder
e o marceneiro as serras silencie

e brilhem os balcões sem os tecidos.
O patriarca entoe a canção
que à luz das velas bentas bruxuleia

e a água purifique nossas mãos
e o sangue desça pelas nossas veias
amalgamando tâmaras e figos.

(SCLIAR-CABRAL, 2006, p. 21)

Preparando o enxoval

Os objetos que integram o cenário da moça, preparando o enxoval para o casamento (destino tradicional nos lares judaicos, até meados do século vinte e ainda vigente entre os ortodoxos), recorrem no poema “A solteirona” (SCLIAR-CABRAL, 1994): o bastidor, o bordado a ponto-cheio das pétalas e flores, o pano engomado de cretone, cenário da frustração, pois o noivo foge para Buenos Aires. Então, o poema, na forma das canções do cancionista sefardita, versa sobre o tema da solteirona, uma das maiores desgraças em um lar judaico (remanescente, ainda, em muitos deles) e os objetos, como um refrão, resistem para além do sonho desfeito:

E escoa luminosa dos estores
uma poeira em volta de seus ombros
que se reclinam sobre o bastidor.

“Mares profundos e montanhas altas
levem-me aonde o meu amor.”

E intercalando pétalas e folhas
se lembra do mancebo que se foi
a Buenos Aires e nunca voltou.

“Mares profundos e montanhas altas
levem-me aonde o meu amor.”

A ponto-cheio recobriu o miolo
no pano ainda engomado do cretone
dobrado nos baús das outras noivas.

“Mares profundos e montanhas altas
levem-me aonde o meu amor.”

Eterna noiva da Ilha de Imroz
cantarolando as canções de amor
com dedos virgens sobre o bastidor.

“Mares profundos e montanhas altas
levem-me aonde o meu amor.”

(SCLIAR-CABRAL, 2006, p. 37)

Baú da noiva

Na ode “O noivo fugiu” (SCLIAR-CABRAL, 2006), retomo o cenário da solteirona que, sem perder as esperanças, está cercada pelos objetos para confeccionar o enxoval: dedais enferrujados e a fita métrica, mas deixo implícito um caçador de dote que, ao descobrir a noiva pobretona, abandona-a na companhia do baú de mil cadeados, cheirando a naftalina dissolvida. Outro objeto da cultura judaica: o baú da noiva, pois preparar bem as moças casadoiras é um dos principais deveres para que não fiquem solteironas, uma desgraça.

Mas os objetos falam que o sonho está morto: um piano desafinado, a sala empoeirada, as partituras rotas e a mobília do enxoval desfeita pelos carunchos. Só permanecem as pétalas ressequidas das papoulas dentro de um livro, lembrança de um beijo casto, em “O noivo fugiu”:

Formilhos nos balcões,
dedais enferrujados, fita métrica
medindo as horas mortas
de moça casadoura
que nunca vestirá o véu de noiva.

Baú de mil cadeados,
cheirando a naftalina dissolvida
no traje amarelado
de dama muito antiga,
bordado de aljôfar e de tule.

Partiu o namorado
que à tarde conversava no portão
de grades entremeadas
com folhas de alamandras
para sempre, peregrino dos caminhos.

Um piano desafina
um Lac de Comme na sala empoeirada
de rotas partituras.
Carunchos em silêncio
desfazem a mobília do enxoval.

Restaram as papoulas
como asas de libélulas num livro,
o olor esmaecido,

lembrando um beijo casto
enquanto o sol caía no Guaíba.

(SCLIAR-CABRAL, 2006, p. 55)

Caráter sacro de muitos objetos

Reitero o caráter sacro de muitos objetos que figuram nos poemas, alguns já mencionados, como ‘velas no Shabat’, os ‘matzot’ e ‘charos-set’, no poema “Minha avó”.

As velas no Shabat são duas, acesas ao anoitecer de sexta-feira, em geral, pela matriarca, seguidas de uma reza, para dar início à cerimônia.

Os matzot são as folhas de pão ázimo feitas de farinha de trigo, sem fermento, que se comem na cerimônia do Pessach (Páscoa judaica), relembrando tanto o cativo no Egito, quanto sua libertação, quando Moisés conduziu seu povo durante 40 anos em busca da Terra Prometida: em ambas as situações, não havia tempo para deixar fermentar a massa.

Mas um dos objetos mais sagrados, na cosmovisão judaica são as letras do alfabeto: foram os mineiros judeus, em Serabit-el-Khadim, na península do Sinai que, a partir dos hieróglifos, inventaram o proto-alfabeto sinaítico. Poder transmitir o pensamento sob uma forma material e transportável, poder conservá-lo no tempo para as gerações vindouras, isto supunha uma “presença”, provinda, sem dúvida, do sobrenatural. O poder mágico atribuído à escritura durante muito tempo fez crer aos povos que ela tinha origem divina, atribuindo-lhe sua invenção às divindades, ou aos heróis populares, no Egito: Thot ou Ísis; na Babilônia: Nebo, filho de Marduc; na Grécia: Hermes; em Roma: Mercúrio; para os judeus, Moisés a recebeu diretamente de Jeová. Dediquei a essa proeza, os 22 sonetos de *Sagração do alfabeto* (SCLIAR-CABRAL, 2010), do qual comentarei os objetos no soneto “Bet”. As letras, traduções semióticas do desenho esquemático de objetos sacros, ocorrem como metáforas continuadas. Assim, pelo portal aberto da casa, temos acesso à lareira, um mero ponto, no centro de um quadrado cujo fogo, noite e dia, vela pelos antepassados, pois jamais pode ser apagado. Mas duas retas das paredes se transformam em curvas, como o seio materno, à direita de uma reta vertical, para formar a letra B maiúscula, do alfabeto latino e os

escribas as vão cunhando nesses objetos também preciosos, os rolos, papiros e pergaminhos, até que, após a invenção dos gregos, as que representam as vogais, as vozes dominantes, são-lhe acrescidas. Vejamos “Bet”:

Pelos portais da casa tens acesso
à lareira que espalha noite e dia
o calor protetor da mãe judia
pelas quatro paredes do recesso.

Braços em rotação, lento processo
das retas na procura de outras vias
até se recurvarem, seios guias,
abrigo de outros símbolos impressos,

cunhados por escribas em tijolos,
em rolos, em papiros, pergaminhos.
Abóbada celeste, em seu colo,

em íntimo convívio, às consoantes,
eternizando as falas em aninho,
reúnem-se as vozes dominantes.

(SCLIAR-CABRAL, 2010, p. 21)

A letra “shin”

Processos sinedóquicos entram em jogo na representação do objeto letra, como demonstrarei com “shin” que, em hebraico, significava dente ou arco, do qual resultarão o sigma grego e a letra ‘S’ do alfabeto latino (por arredondamento e mudança de direção). Essa letra realiza os grafemas que representam muitas consoantes fricativas em várias línguas, como o português, o que procuro ilustrar nas várias posições em que ele ocorre no soneto, como em:

“Os silvos todos une”, “resumo” e “respingos descarnados”.

Ressalto as implementações pelas quais passou o desenho do dente, no alfabeto hebraico, lembrando uma chama, o que utilizo, numa dramática metáfora continuada das flamejantes chamas de

candelabro, para chorar as vítimas da *Shoa* (cuja consoante inicial é “shin”), incineradas. Soneto ‘Shin’ (SCLIAR-CABRAL, 2010, p. 135):

Dispara a flecha em sigma e tomba em arco
e modifica o ziguezague dente
em sinuosa onda de serpente.
Os silvos todos une o traço parco

e sobre o pergaminho grava o marco,
resumo dos zumbidos estridentes
ou dos surdos sussurros sós, silentes.
Separadora de águas turvas, barco

a triturar os grãos com afiados
incisivos em ponta. Flamejantes
chamas de candelabro: espalhados

pelas tábuas, respingos descarnados,
gotas de cera, lágrimas serpeantes
de velhos e crianças trucidados.

Considerações finais

Nesse artigo, recuperei objetos da cultura judaica em vários de meus poemas, como “Minha avó” (SCLIAR-CABRAL, 1994), “Homenagem a Aron Menda” (SCLIAR-CABRAL, 1994), “*Pessach*” (SCLIAR-CABRAL, 2006), “A solteirona” (SCLIAR-CABRAL, 1994), “O noivo fugiu” (SCLIAR-CABRAL, 2006) e “*Bet*” e “*Shin*” (SCLIAR-CABRAL, 2010). Rastreei a recuperação de objetos da cultura judaica, tão vivos em minha memória, que povoaram o cotidiano de minha infância em Passo Fundo, RS e de minha adolescência, no bairro Bom Fim, em Porto Alegre. São inventários da memória, que evocam as tradições asquenazes, funcionam como símbolos metafóricos ou sinedóquicos, impregnados de intensa carga afetiva, transmitida aos poemas de meus livros (SCLIAR-CABRAL, 1994, 2006, 2010).

Os objetos, às vezes, compõem a narrativa de um povo, como a Hagadá, sintetizando inúmeras palavras, numa sintaxe implícita, como ocorre com os três *matzot* em guardanapo, o osso do cordeiro, o ovo rijo e as ervas amargas, no poema “Minha avó” (SCLIAR-CABRAL, 1994), em que ressurgem as velas acesas no *Shabat* do *Pessach*, a lisa

e transparente massa que a ‘*bobe*’ adelgaçava sobre a mesa para recheá-la com nozes e geleias, no insuperável strudel judaico que eu jamais comi igual.

Outras vezes, integram a narrativa de uma dama sefardita, sob os ramos de uma paneira, rememorando o cancionero para os filhos e neto, e são os objetos que recompõem o cenário, preservado de geração em geração, até hoje: o cesto com as borreguinhas recém-saídas do forno, o alaúde e o tamboril, cujos sons ela ressoa, alternadamente. Os objetos também integram a narrativa de uma família emigrada de um shtetl, a pequena aldeia dos judeus, na longínqua Bessarábia que, a todo o custo, transporta o samovar para ferver a água e servir o chá nos serões em Passo Fundo, RS (SCLIAR-CABRAL, 2006), ou das várias famílias que imigraram para a colônia Quatro Irmãos, em Erebangó, no Rio Grande do Sul, mas que, depois, instalaram-se na cidade de Passo Fundo, como relato no poema “*Pessach*” (SCLIAR-CABRAL, 2006).

Relatei no soneto “*Pessach*” a instalação como tintureiros, marceneiros, comerciantes de tecidos, na narrativa das metáforas continuadas dos objetos: o ferro de engomar, nas mãos do tintureiro, dança no espaço, para atizar as brasas e, assim, poder frisar as calças, para brilharem na festa do Pessach. As serras do marceneiro devem silenciar e os balcões do comerciante devem brilhar sem os tecidos, pois, durante o *Pessach*, não se trabalha; as carroças trazem de Erebangó as famílias para o Seder, quando as velas bentas serão acesas e se comerá a doce pasta, o charosset, feito com tâmaras e figos esmagados.

Em dois poemas, “A solteirona” (SCLIAR-CABRAL, 1994) e “O noivo fugiu” (SCLIAR-CABRAL, 2006), objetos emolduram, como um *leit-motif*, um dos dramas da família judaica: o baú cheirando a naftalina dissolvida e os dedos virgens que bordam o cretone, esticado no bastidor, um enxoval inútil.

Recorreram no poema “A solteirona” os objetos que integram o cenário da moça, preparando o enxoval para o casamento (destino tradicional nos lares judaicos, até meados do século vinte e ainda vigente entre os ortodoxos): o bastidor, o bordado a ponto-cheio das pétalas e flores, o pano engomado de cretone, cenário da frustração, pois o noivo foge para Buenos Aires. Então, o poema, na forma das canções do cancionero sefardita, versa sobre o tema da solteirona, uma das maiores desgraças em um lar judaico (remanescente, ainda,

em muitos deles) e os objetos, como um refrão, resistem para além do sonho desfeito.

Em “O noivo fugiu”, os dedais enferrujados, a fita métrica, o baú de mil cadeados, cheirando a naftalina dissolvida, são metáforas para o sonho desfeito da moça casadoura, pois, embora se tivesse preparado bem, cumprindo um dos principais deveres para que não ficasse solteirona, ocorreu uma desgraça: um caçador de dote, ao descobrir a noiva pobretona, abandonou-a.

Sem dúvida, a casa da família é, dentre os objetos, um dos mais venerados, a tal ponto que denomina a consoante do alfabeto, *bet*: o hieróglifo que lhe deu origem, representava, esquematicamente quatro paredes, com a fronteira com uma abertura para simbolizar a porta e, no centro, um ponto que representava a lareira acolhedora (SCLIAR-CABRAL, 2010), mas a própria letra é sagrada, tal como demonstro nos vinte e dois sonetos do livro *Sagração do alfabeto* e outro soneto, “*Shin*”, com o qual encerro o artigo: ressalto as implementações pelas quais passou o desenho do dente, no alfabeto hebraico, lembrando uma chama, o que utilizo, numa dramática metáfora continuada das flamejantes chamas de candelabro, para chorar as vítimas da Shoa (cuja consoante inicial é ‘shin’), incineradas:

Flamejantes
chamas de candelabro: espalhados

pelas tábuas, respingos descarnados,
gotas de cera, lágrimas serpeantes
de velhos e crianças trucidados.

(SCLIAR-CABRAL, 2010, p. 135)

Referências

- SCLIAR-CABRAL, L. *Memórias de Sefarad*. Ilustrações de Rodrigo de Haro. Florianópolis: Athanor, 1994.
- SCLIAR-CABRAL, L. *O sol caía no Guaíba*. Ilustrações de Rodrigo de Haro. Porto Alegre: Bestiário, 2006.
- SCLIAR-CABRAL, L. *Sagração do alfabeto*. Tradução para espanhol de Walter C. Costa; para francês de Marie-Hélène C. Torres; para inglês de Alexis Levitin; para hebraico de Naama Silverman Forner. Ilustrações de Rodrigo de Haro. São Paulo: Scortecci, 2010.

O desaparecimento do sujeito no excesso de referências de Hilda Hilst e Juliano Garcia Pessanha

Suelen Ariane Campiolo Trevizan (UFMG)¹

Introdução

A análise que proponho a seguir se baseia em dados coletados durante minha pesquisa de doutorado, por isso, começo situando brevemente o projeto. Seu objetivo principal é delinear uma “genealogia do fora” na literatura, tomando a ficção de Hilda Hilst (1930-2004) e a de Juliano Garcia Pessanha (1962) como obras representativas dessa linhagem na contemporaneidade. No âmbito deste estudo, entende-se o “fora” no sentido proposto por Michel Foucault no ensaio “*La pensée du dehors*” (1966): a exposição não-reflexiva do ser da linguagem, isto é, um dizer que descentraliza a consciência e, conseqüentemente, apaga o sujeito. Essa desconfiança com relação à autoria/autoridade é um ponto central da filosofia francesa que se desenvolve na segunda metade do Século XX. No entanto, tal crítica não é inédita, mas apenas radicaliza um longo processo de fragmentação do sujeito que vem sendo observado pelo menos desde Descartes, conforme aponta Luiz Costa Lima em *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000). Já na modernidade, e na contemporaneidade de modo mais evidente, a literatura, em consonância com a filosofia e com as ciências humanas, apresenta diversas estratégias para expressar essa crítica ao sujeito. Ao longo da tese, destacam-se três dessas estratégias: a des-subjetivação de personagens, o apelo frequente à intertextualidade e a hibridização de gêneros textuais.

Este artigo, devido a sua curta extensão, enfatiza apenas a intertextualidade. Stamatius, um dos tantos personagens-escritores hilstianos (*Cartas de um sedutor*, 1991), coleciona cacos e constitui-se ele próprio enquanto um rejeito da sociedade, assim como a Estamira incorporada por um dos narradores pessanianos (*Instabilidade perpétua*, 2009). Os trabalhos de reciclagem, realizados por ambos, sintetizam

1. Mestre em Estudos Literários (UFPR), é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, linha de pesquisa Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

aquilo que se observa na ficção em geral de Hilst e de Pessanha. Ambos listam explicitamente centenas de figuras oriundas dos mais diversos campos do conhecimento, num diálogo bastante fértil com as respectivas bibliotecas e, em menor proporção, com a cultura de massa. Alguns padrões dessas referências serão analisados a seguir, procurando-se entender de que modo a estética do excesso contribui para o esfacelamento do sujeito nesses textos literários.

Até mesmo numa leitura desatenta, percebe-se que a prosa de Hilda Hilst dialoga intensamente com referências de diversas áreas. O que observei, ao fazer uma leitura mais metódica, é como essas referências se distribuem em sua ficção e como produzem sentido em seus respectivos contextos. O *corpus* estudado são os textos reunidos na antologia *Da prosa*, lançada pela Companhia das Letras em 2018, que inclui os livros: *Fluxo-floema* (1970), *Kadosh* (1973), *Pequenos discursos. E um grande* (que integrava originalmente *Ficções*, de 1977), *Tu não te moves de ti* (1980), *A obscena senhora D* (1982), *Com meus olhos de cão* (1986), *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos de escárnio – Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), *Rútilo nada* (1993) e *Estar sendo. Ter sido* (1997).

Durante a leitura dos textos literários, destacaram-se as personalidades históricas mencionadas explícita e, em alguns casos, implicitamente. Os dados coletados dividem-se nas cinco categorias a seguir:

- a) *citação direta do nome da pessoa*: como Friedrich Nietzsche e Lou Andreas-Salomé em “Não sou Nietzsche, nem sou cavalo, nem sou Lou Salomé” (HILST, 2018b, p. 251);
- b) *citação de título da obra*: como *I-Juca-Pirama* (Gonçalves Dias) em “rua Juca-Pirama me disse o Júnior” (HILST, 2018b, p. 355);
- c) *citação de personagem da obra*: como Heidi (Johanna Spyri) e Édipo (Sófocles) em “HEIDI: Há séculos que sabe de Édipo as origens” (HILST, 2018b, p. 190);
- d) *citação de trecho da obra*: como *Suma teológica* (Tomás de Aquino) em “eu deveria ter grifado aquela frase ‘Deus é um nome incommunicável’” (HILST, 2018a, p. 74);
- e) *paráfrase da obra*: como *O amante de Lady Chatterley* (D. H. Lawrence) em

Que tinha uma história muito bonita de um homem que era uma espécie de jardineiro ou que tomava conta de uma floresta, e que

esse homem gostava de uma moça muito bonita que era casada com um homem que tinha alguma coisa no abelzinho dele, no pau, quero dizer. E que esse jardineiro ou guarda da floresta ensinou a moça a conversar com o pau dele. (HILST, 2018b, p. 118).

Como havia muitas referências indiretas, fáceis de identificar, optei por incluí-las. No entanto, seria impossível para uma única leitora identificar todas. Encontrei no *corpus* algumas alusões tão vagas que poderiam se referir a mais de uma pessoa, por exemplo: “Estou com tio Toninho e tia Gilka” (HILST, 2018b, p. 145). No segundo termo, a referência à poeta Gilka Machado é fácil de perceber, pela grafia incomum e até pela afinidade com a temática erótica da obra em questão, mas o nome “Toninho” possibilita várias hipóteses, então tal possível referência não foi incluída na tabela. Deparei-me também com situações em que a autoria remetia a uma figura mítica, como o *Bhagavad Gita*, ou a autores vários e/ou anônimos, como a *Bíblia*, então essas também não foram computadas, já que o termo de entrada determinado por nós era o autor e só foram consideradas as figuras históricas. Por esses motivos, os números apresentados a seguir são aproximados e dão apenas uma ideia geral da distribuição e da natureza das referências mais evidentes no *corpus*, mas não as esgotam.

Aos nomes das personalidades citadas foram acrescidos os seguintes dados: 1) área de atuação; 2) nacionalidade; 3) livro do nosso *corpus* em que aparece. Quanto à área de atuação, constatei que algumas dessas figuras eram relevantes para diversos campos, por isso geraram mais de uma classificação, como é o caso de Karl Marx, essencial tanto para a economia quanto para a filosofia. Com relação à nacionalidade, também é necessário observar um inevitável anacronismo nas classificações, já que fronteiras nacionais sofrem alterações a depender do período que considerado. Até os continentes, que parecem mais fixos, são concepções históricas. Nosso critério foi considerar a nacionalidade com que o autor foi identificado no momento do seu nascimento. Dessa forma, observa-se que uma exatidão numérica na análise é impossível também devido à variação desses critérios. Importa mais, volto a afirmar, descrever certo cenário geral.

A partir disso, elaborei uma tabela para a prosa de Hilda Hilst e outra para a de Juliano Garcia Pessanha. No caso desse, contemplei as mesmas cinco categorias listadas acima, aplicadas, entretanto, ao seguinte *corpus*: a coletânea *Testemunho transiente* (2015), que inclui os livros *Sabedoria do nunca* (1999), *Ignorância do sempre* (2000),

Certeza do agora (2002) e *Instabilidade perpétua* (2009), além de *Recusa do não-lugar* (2018). A partir das duas tabelas, observei padrões, sendo que alguns são específicos de cada autor e outros são compartilhados por eles.

Especificidades de cada autor

Identifiquei na prosa hilstiana 209 menções a figuras históricas e/ou a suas obras. As citações oriundas do universo literário aparecem disparadas em primeiro lugar (94). Bem atrás vêm as filosóficas (24), seguidas de perto pelas políticas² (20), pelas espirituais (18) e pelas musicais (16). Nesse ranking, causa estranheza o destaque dado às referências políticas, pois contraria certo estereótipo que circula em torno da obra de Hilst – sua tendência metafísica. Com efeito, para escrever textos de conteúdo mais metafísico, a autora teve que responder a pressões sociopolíticas de seu tempo, recusando-se conscientemente a colocar os fatos da ordem do dia à frente de sua busca poética-existencial. Não vemos esse gesto de recusa como alienação, mas como uma opção ideológica com cujo custo ela arcou a fim de preservar sua liberdade de pensamento. Independente do modo como se interprete isso, a alusão a figuras políticas feita por Hilst condiz com sua literatura, que carnavaliza momentos da história universal a fim de criticar a relação da sociedade com a literatura, em especial, a desvalorização brasileira do próprio legado artístico.

Quanto à obra de Juliano Garcia Pessanha, encontramos 259 referências no *corpus* analisado, 50 a mais do que na prosa de Hilst. Esta, além de mais extensa, já apresentava expressiva intertextualidade, percebendo-se, pois, que esse tipo de recurso é ainda mais explícito em Pessanha. Quando se observa a área de atuação das personalidades evocadas, salta aos olhos a primazia da filosofia (108), o que condiz com a formação profissional do autor. Também se destaca a literatura (86), que teve papel essencial na sua trajetória, agindo de

2. Por ser uma categoria bastante heterogênea, explicito os critérios daquilo que chamamos de “área de atuação política”: ela abrange não só pessoas que assumiram cargos políticos, mas também agentes cujas ações interferiram diretamente na esfera política, como aristocratas, intelectuais, revolucionários e até espíões, como é o caso de Ramon Mercader, o assassino de Trótski.

modo informal, nos dois sentidos do adjetivo: sem forma definida e ocorrido fora das instâncias de ensino. As próximas colocações, ocupadas por psicologia (18), sociologia (17) e crítica literária (14), vêm bem atrás, mas apontam para um diálogo profícuo do autor com a academia, principalmente com as ciências humanas.

Além de identificar as áreas de atuação, especificamos ainda os locais de origem dessas personalidades. No caso de Hilda Hilst, embora todos os continentes estejam contemplados, a grande maioria das personalidades é europeia (146), com destaque para as francesas (32) e para as britânicas (23). As referências à Antiguidade greco-romana também são abundantes (23), sendo indicativas de um tipo de relação paródica com o cânone. Os brasileiros (27) ficam atrás apenas dos franceses, e o número de estadunidenses é expressivo (19), porém, chama a atenção que não haja nenhum americano que não seja dessas duas nacionalidades. Ainda que constem livros de autores latino-americanos na biblioteca de Hilst, tal diálogo não se registrou de modo explícito na sua escrita ficcional.

Quanto à origem das personalidades citadas nos textos pessanianos, a maioria é europeia (190), 73,3% do total, seguida pelas de origem americana (63), 24,3%. Curiosamente, essas proporções quase coincidem com aquelas observadas em Hilst, 72,7% e 22%, respectivamente. A diferença está na posição dos países. A maior parte dos autores europeus citados por Pessanha é alemã (54), o que é uma novidade. Os franceses mantiveram-se em boa colocação (43), porém os nomes da antiguidade greco-romana (10), embora não sejam insignificantes, também não se destacaram tanto quanto na prosa hilstiana. Quanto aos americanos, mantém-se o padrão em que brasileiros ocupam o primeiro lugar (40), uma proporção de 15,4%, também similar aos 13,1% observados no caso de Hilst. No entanto, os estadunidenses ficam bem atrás (10). Além disso, Pessanha estabelece também algum diálogo com autores latino-americanos, vindos de países como Argentina, Chile, México e Uruguai, o que não se observava na ficção hilstiana.

Com relação ao número de referências por livro, *Fluxo-floema* alude a 34 personalidades; *Kadosh*, a 22; *Pequenos discursos. E um grande*, a 10; *Tu não te moves de ti*, a 8; *A obscena senhora D*, a 9; *Com meus olhos de cão*, a 13; *O caderno rosa de Lori Lamby*, a 16; *Contos de escárnio – textos grotescos*, a 45; *Cartas de um sedutor*, a 55; *Rútilo nada*, a 5; *Estar sendo. Ter sido*, a 45. Apesar de já se perceber uma prática expressiva de

intertextualidade em seus primeiros livros, os que mais empregam esse recurso datam da década de 1990. Estes apresentam uma estrutura mais explicitamente pós-moderna, como se observa na dissolução do sujeito do discurso. Por exemplo: quando Crasso divide o posto de narrador com Hans Haeckel e com os internos do hospício (CETG); no colecionismo de Stamatius, que guarda cacos de objetos quebrados, com destaque para as imagens sacras, e livros descartados (CS); na paródia de Karl ao romance epistolar (CS); no gradual desaparecimento de Vittorio atrás das máscaras de outros personagens hiltianos (ESTS). Esses personagens que acabamos de citar são ou pretendem ser escritores, além de procederem de classes privilegiadas, o que explica a erudição de grande parte das referências. Ao mesmo tempo, satiriza-se a missão de escrever a sério em língua portuguesa, por conseguinte, o desfile de nomes literários, tanto canônicos quanto comerciais, também critica a posição marginalizada dos autores brasileiros, sempre à sombra do outro.

No caso de Pessanha, o livro com maior número de citações é *Recusa do não-lugar* (105), seguido de perto por *Instabilidade perpétua* (104) e *Ignorância do sempre* (95); na sequência, vêm *Certeza do agora* (58) e *Sabedoria do nunca* (28). Se, por um lado, podemos constatar que Pessanha cita mais autores do que Hilst, tanto em números absolutos (total) quanto em relativos (referências por livro), por outro, isso não significa que haja necessariamente mais intertextualidade, apenas que ela ocorre de modo mais explícito. Uma explicação para esse número elevado é o fato de Pessanha utilizar gêneros afins ao domínio discursivo acadêmico, como o ensaio, em que a problematização de ideias alheias deve ter suas fontes explicitadas. Além das citações no corpo do texto, é frequente a listagem de referências bibliográficas no fim dos livros, o que também contribui para o inchaço desse número.

Um dado muito interessante desse levantamento é observar quais são os nomes mais evocados. No caso de Hilst, não há nenhum que apareça em toda a sua obra, as citações são mais aleatórias, já que muitas vezes são mobilizadas para compor uma perspectiva carnavalesca e, assim, produzir humor. Agora, se considerássemos as entrevistas, que não foram incluídas no nosso *corpus*, provavelmente haveria nomes que se sobressairiam: Ernest Becker, Georges Bataille, Carl Jung, Níkos Kazantzákis etc.

Já em Pessanha, o padrão é outro. Existe um grupo bem coeso de autores que o acompanham ao longo de toda a obra e em cujos

trabalhos ele se aprofunda, concordando ou divergindo e, em geral, atualizando as discussões iniciadas por eles. Todos os seus títulos que compõem o nosso *corpus* de pesquisa citam: Fernando Pessoa, Franz Kafka, Friedrich Hölderlin, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Robert Musil, Sigmund Freud e Witold Gombrowicz. Esse padrão claramente remete ao “pensamento do fora” assinalado por Foucault.

Pontos de contato

Observemos agora quais são as referências comuns a Hilst e Pessanha. Como essa tabela é a menor, temos condições de apresentá-la na íntegra.

Tabela 1
Referências comuns a Hilda Hilst e Juliano Garcia Pessanha

Referência	Período	Origem	Área de atuação	Livros de HH que a citam	Livros de JGP que a citam
Arthur Rimbaud	1854-1891	francesa	Literatura	<i>OSD, CS, ESTS</i>	<i>IS, CA, IP, RNL</i>
D. H. Lawrence	1885-1930	britânica	Literatura	<i>K, CRLL, CETG, CS</i>	<i>IP</i>
Daniel Paul Schreber	1842-1911	alemã	direito	<i>CS</i>	<i>IS, IP</i>
Elias Canetti	1905-1994	búlgara	Literatura	<i>MOC</i>	<i>IS, CA</i>
Emil Cioran	1911-1995	romena	Literatura	<i>CS</i>	<i>IS, CA, RNL</i>
Fernando Pessoa	1888-1935	portuguesa	Literatura	<i>CETG, ESTS</i>	<i>SN, IS, CA, IP, TT, RNL</i>
Francis Bacon	1909-1992	irlandesa	artes plásticas	<i>ESTS</i>	<i>IS</i>
Franz Kafka	1883-1924	tcheca	Literature	<i>FF, OSD, CS</i>	<i>SN, IS, CA, IP, TT, RNL</i>
Friedrich Nietzsche	1844-1900	alemã	Filosofia	<i>CS</i>	<i>SN, IS, CA, IP, RNL</i>

Referência	Período	Origem	Área de atuação	Livros de HH que a citam	Livros de JGP que a citam
Georges Bataille	1897-1962	francesa	filosofia, literatura	<i>MOC, CRL, CS</i>	<i>IP, RNL</i>
Henry James	1843-1916	estadunidense	literatura	<i>CS</i>	<i>IS</i>
Homero	Séc. IX-VIII a.C.	grega	literatura	<i>CETG, ESTS</i>	<i>IP</i>
James Joyce	1882-1941	irlandesa	literatura	<i>FF, CS, ESTS</i>	<i>IS, RNL</i>
João Guimarães Rosa	1908-1967	brasileira	literatura	<i>CETG</i>	<i>SN</i>
Jorge de Lima	1893-1953	brasileira	literatura	<i>K, TNTMT, ESTS</i>	<i>IP</i>
Karl Marx	1818-1883	alemã	economia, filosofia	<i>TNTMT, CS</i>	<i>CA, IP, RNL</i>
Ludwig Wittgenstein	1889-1951	austriaca	filosofia	<i>CS</i>	<i>RNL</i>
Machado de Assis	1839-1908	brasileira	literatura	<i>CRL</i>	<i>IP</i>
Marcel Proust	1871-1922	francesa	literatura	<i>FF, CS</i>	<i>CA</i>
Max Brod	1884-1968	tcheca	literatura	<i>OSD</i>	<i>IS, IP</i>
Michel Foucault	1926-1984	francesa	filosofia	<i>CS</i>	<i>SN, CA, RNL</i>
Milena Jesenská	1896-1944	tcheca	jornalismo, literatura	<i>OSD, ESTS</i>	<i>IP</i>
Parmênides	Séc. VI-V a.C.	grega	filosofia	<i>FF</i>	<i>IS, CA</i>
Platão	Séc. V-IV a.C.	grega	filosofia	<i>K</i>	<i>IS, CA, RNL</i>
René Descartes	1596-1650	francesa	filosofia, física, matemática	<i>ESTS</i>	<i>IS, CA, RNL</i>
Samuel Beckett	1906-1989	irlandesa	literatura	<i>FF</i>	<i>IS, CA</i>

Referência	Período	Origem	Área de atuação	Livros de HH que a citam	Livros de JGP que a citam
Sigmund Freud	1856-1939	austríaca	psicanálise	OSD, CETG, CS	SN, IS, CA, IP, RNL
Sócrates	Séc. V-IV a.C.	grega	filosofia	K	RNL
Thomas Mann	1875-1955	alemã	literatura	FF	IP
William Blake	1757-1827	britânica	literatura	CS	IS
William Shakespeare	1564-1616	britânica	literatura	K, CETG, RN, ESTS	SN

Fonte: produzido pela autora, 2021.

São 31 referências em comum, uma interseção considerável. Destaquemos alguns padrões. O mais notável é que, exceto por Francis Bacon, que se expressava nas artes plásticas, todos são autores de obra escrita. Então, apesar de certa interdisciplinaridade, está-se no reino da palavra, em que a questão de como traduzir o pensamento em escrita, mesmo para quem não escreve especificamente literatura, é primordial. Esses autores são evocados não só por suas descobertas nos respectivos campos, mas muitas vezes por seus relatos de vida, sobretudo por suas batalhas com a linguagem. O desejo de superação de si para alcançar uma lucidez de difícil acesso (movimento transcendente, o que Sloterdijk (2008) chama de *metoikesis*) está em toda a prosa de Hilst e de Pessanha.

Uma diferença no modo como cada um incorpora essas referências é que Hilst muitas vezes enfatiza dados biográficos das personalidades. Em sua biblioteca, podemos observar o costume de anotar data de nascimento e de morte dos autores nos livros, além de haver muitas biografias no acervo. Já Pessanha dialoga mais diretamente com as obras, ainda que, na estrutura geral de alguns textos, seus narradores se coloquem na pele desses escritores – refiro-me às performances. Observemos essa diferença no modo como cada um incorpora as referências ao poeta Arthur Rimbaud, um dos mais citados por ambos:

Rimbaud, o tal gênio: catava os dele piolhos e atirava-os nos cidadãos. Urinava nos copos das gentes nos bares. Praticamente enlouqueceu Verlaine. (E a mãe de Verlaine? O que querem dizer aqueles fetos guardados nos potes de vidro em cima da lareira? Mãe de escritor também não é fácil. Seriam irmãozinhos de Verlaine?) Outro doido. Deu um tiro em Rimbaud. (HILST, 2018b, p. 259).

Escreve uma heterobiografia aquele que cancelou o “eu” autobiográfico e tornou-se um outro, um outro que é mais presença do que o eu. Esse realizou o conteúdo da famosa frase de Rimbaud – *Je est un autre* – e, se narrou a peripécia dessa metamorfose e dessa transgressão, escreveu assim uma heterobiografia. (PESSANHA, 2015, p. 259).

Thiphaine Samoyault (2008) define a literatura como “memória da literatura”. A expressão parece especialmente feliz, pois destaca tanto a autonomia quanto a plasticidade do sistema literário, já que a memória é uma faculdade humana que reformula constantemente as narrativas, independente do real. “Não há oposição que valha, para a literatura, entre o inédito e o já-dito. Se o roubo de ideia é um crime difícil de se estabelecer, é justamente porque a criação se exerce não na matéria, mas na maneira, ou no encontro de uma matéria e de uma maneira” (SAMOYAUULT, 2008, p. 70). Na literatura, forma é conteúdo, então, se uma mesma ideia é expressa em arranjos e contextos diversos, já não é a mesma ideia – como tão bem ilustra o Pierre Ménard de Borges. No fim das contas, sendo todo texto composto de colagens mais ou menos conscientes, a diferença no nível de intertextualidade talvez esteja apenas no esforço de explicitação e no efeito estético disso.

Para além do “mosaico de citações” descrito por Julia Kristeva, que parece enfraquecer ou neutralizar a ideia de uma autoria, observamos no nosso *corpus* um significativo trabalho autoral de seleção e de composição – também referido como “bricolagem” ou “reciclagem” – que confere especificidade a cada obra. A biblioteca pode ser virtualmente infinita, mas ninguém a percorre integralmente e nem se relaciona com seus volumes da mesma forma. Para cada autor, alguns livros se destacam mais e constituem um cânone pessoal. Ao tentar reconstituir uma genealogia, é importante observar como cada nó manifesta-se numa posição específica, respondendo de forma própria a um dado conjunto de referências e contribuindo ele mesmo para transformar a transmissão da tradição. Os exemplos acima de como Hilst e Pessanha se apropriaram da figura e da obra de

Rimbaud ilustram bem isso. A referência é a mesma, mas a composição resultante desse recorte é bem diferente. Uma satiriza a ideia de gênio, num tom anedótico; outro evoca e se alinha à problematização moderna do “eu”, num registro mais próximo ao acadêmico.

Outra característica interessante das citações comuns aos dois escritores diz respeito à época. Quanto à data de nascimento, as personalidades citadas dividem-se em cinco grupos: Antiguidade (4); Século XVI (2); Século XVIII (1); Século XIX (18); Século XX (6). Vale mencionar que, entre os nascidos no Século XIX, 15 deles viveram até o Século XX, ou seja, eram homens – literalmente pessoas do sexo masculino, pois a única mulher mencionada, Milena Jesenská, aparentemente só despertou o interesse de Hilst e de Pessanha em função de sua relação com Kafka – que viveriam o período histórico chamado por Eric Hobsbawm de “Era dos Impérios” (1875-1914). E, de fato, parte significativa das referências é oriunda dessas potências imperialistas: 11 daqueles 18 autores nascidos no Século XIX³.

Então, com relação ao local de origem dos nomes compartilhados, isso só reforça o já constatado eurocentrismo das referências específicas de Hilst e de Pessanha. Na tabela acima, as únicas que escapam a essa classificação são as três menções a brasileiros e uma ao norte-americano Henry James, que acabou se naturalizando britânico. Isso diz muito sobre o tipo de leitura que constitui o repertório dos dois escritores: basicamente aquela concepção tradicional de cânone ocidental, com destaque para obras da alta modernidade. Por mais que ambos lamentassem a marginalidade das próprias publicações, devido às baixas vendas, essa nunca foi a condição deles enquanto sujeitos leitores. Tiveram acesso a boa educação e a livros, inclusive em línguas estrangeiras – ambos, com mais ou menos proficiência, liam em francês, inglês, espanhol e alemão.

Agora, a questão central deste trabalho: como é possível, ao mencionar tantas personalidades históricas, num recorte que indica a própria trajetória pessoal desses dois escritores, que o sujeito desapareça nesses textos? Afinal, os personagens hilstianos e pessanianos têm pouquíssima consistência, sequer apresentam uma biografia. Em vez de construir um *self*, encaminham-se para a própria dissolução, quebram em múltiplos pedaços e, por fim, desaparecem.

3. Contamos a Irlanda nesse grupo, pois nesse período ela havia sido anexada à Grã-Bretanha.

De modo bastante simples, poderíamos explicar que essa proliferação de sujeitos promovida pela intertextualidade, como a multiplicação de uma célula cancerígena, enfraquece a própria ideia de “eu”, de consciência centralizada de si. Afinal, quem é o autor do pensamento? Até que, por fim, poderíamos até duvidar, na linha do “pensamento do fora”, que o pensamento tenha uma autoria, uma fonte fixa.

Considerações finais

Tiphaine Samoyault destaca que um problema central relativo à intertextualidade é o da descontinuidade e que cabe à crítica “medir os efeitos poéticos” disso. “Mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com uma alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão” (SAMOYAULT, 2008, p. 67). Essa perturbação, parece-nos, está no cerne da escrita dos dois autores estudados e é o próprio “verme no cerne” da literatura, para usar uma expressão de William James cara a Hilst, isto é, uma instabilidade inata a corroer quaisquer formas fixas. O efeito geral disso é a ausência de centro, uma oscilação de referenciais que desequilibra tanto os gêneros literários quanto, pela invalidação de parâmetros interpretativos, a própria recepção do texto.

Como contrapeso à descontinuidade, a intertextualidade também promove uma concepção de obra literária como arquivo, uma busca por atribuir coesão ao fragmentário. Esse aspecto já foi destacado por Foucault no posfácio que redigiu para *As tentações de Santo Antônio*, de Flaubert. Longe de ser uma manifestação de culto ao passado, para o filósofo francês, esse gesto de pesquisa e composição expande o livro em questão e o situa num contexto mais amplo e sempre atual – o da literatura. “Flaubert é para a biblioteca o que Manet é para o museu. (...) [C]ada quadro pertence desde então à grande superfície quadrilátera da pintura; cada obra literária pertence ao murmúrio infinito do escrito” (FOUCAULT, 2006, p. 81). E, assim, cada livro coexiste com todos os outros. Isso, que sempre esteve implícito no ato da escrita, passa a ficar evidente no corpo dos textos modernos e contemporâneos.

O leitor certamente não terá acesso à mesma biblioteca do escritor, por mais que se esforce – como é o nosso caso –, tampouco pode ignorar que ela existe, já que seus vestígios pululam no texto. Quais

os efeitos disso, então? Reunir e dissolver, lembrar e esquecer, definir e borrar fronteiras. Essas são as contradições do arquivo, bem como da literatura contemporânea, tão autoconsciente da própria intertextualidade. Assim como a autonomia do sujeito vem sendo questionada desde os primórdios da modernidade, também a do texto está em jogo.

A sensação de soterramento pelo excesso de referências no *corpus* que estamos estudando não é tão diferente daquela promovida pelas mídias eletrônicas, a diferença está principalmente no tipo de interlocução. Parece que Hilst e Pessanha reproduzem esse ambiente contemporâneo do excesso para, em meio aos restos de erudição e de cultura de massa, tudo misturado, tentar esculpir algum lugar favorável à contemplação. Afinal, não é só o ruído midiático que embota a mente, também o excesso de “altas literaturas” pode ser um empecilho para o pensamento, como já alertava Friedrich Nietzsche (2008). Daí o impulso que lança essas obras em direção ao fora: o desejo de libertar-se dos discursos hegemônicos e desbravar o desconhecido.

Como resposta, Pessanha evoca a figura de Estamira (*IP*), cujo duplo na literatura hilstiana seria Stamatius (*CS*). A catadora ca(n)ta a poesia viva em pleno lixão do Jardim Gramacho, seu ambiente mais favorável, na contramão do que julga a maioria das pessoas. Se o excesso de dejetos, por uma perspectiva, compõe muralhas assustadoras e causa nojo, por outra, propicia a sombra e o silêncio, um refúgio para que o poema não seja massacrado pelo discurso racionalista. Já nas salas luminosas, limpas e funcionais da cidade, Estamira vira apenas mais uma doente mental, um ruído dissonante na sinfonia das máquinas bem ajustadas.

Do mesmo modo, nos textos estudados, entendemos que as inúmeras referências arquitetam essas pilhas de rejeitos para que a palavra poética, protegida na invisibilidade da sua sombra, possa aflorar nas rachaduras. É uma palavra que – na concepção blanchotiana de literatura – não pertence a ninguém e que apenas os atentos conseguem notar em meio ao ruído geral. Ela não serve para nada, não confere poder nem *status*, mas oferece uma resistência em sua debilidade – um “habitar” (HEIDEGGER, 2012), a possibilidade de apenas deixar ser.

Referências

- FOUCAULT, M. *Ditos e escritos (vol. 3)*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. In: HEIDEGGER, M. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012, p. 125-141.
- HILST, H. *Da prosa*: volume 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.
- HILST, H. *Da prosa*: volume 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.
- HOBBSAWM, E. J. *A era dos impérios*. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LIMA, L. C. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- NIETZSCHE, F. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PESSANHA, J. G. *Recusa do não-lugar*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- PESSANHA, J. G. *Testemunho transiente*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SAMOYULT, T. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SLOTERDIJK, P. *O estranhamento do mundo*. Tradução de Ana Nolasco. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

O gaucho além dos pampas: a nueva narrativa argentina antecipatória

Priscila Maria de Souza Dantas (UFRJ)¹

O tema deste trabalho concentra-se na literatura de ficção científica na Argentina e na maneira como reflete e questiona a imagem da Buenos Aires literária no romance *Cadáver exquisito* (2017), de Agustina Bazterrica. Sua importância junto a outras distopias lançadas no início do século XXI, destaca-se por apresentar uma cidade que sonha ser um modelo de civilização e urbanismo no futuro, apesar da barbárie institucionalizada em sua estrutura.

O enredo de *Cadáver exquisito* relata uma cidade acometida pela aparição de um vírus letal, o qual infecta todas as espécies de animais, exceto o homem. Decretou-se a necessidade de extinguir todos os animais a fim de evitar que fossem utilizados na alimentação. Em substituição, autorizou-se o consumo da carne humana, porque era inadmissível suprir a alimentação com outros nutrientes. Essa solução justificava aproveitar toda a estrutura que já existia tradicionalmente na produção de carne para evitar perda econômica maior. Nessa transição entre os hábitos alimentares, as elites foram as mais beneficiadas, mas não estavam isentas do novo sistema de vigilância, típico das distopias, com toque de recolher ou a limitação do deslocamento pela cidade. Dessa forma, o canibalismo é ironicamente apresentado como a solução plausível para amainar a crise sanitária, em um tempo futuro.

Na primeira parte do livro, com 23 capítulos, o protagonista Marcos Tejo, alterna suas memórias com o narrador onisciente de antes do período da transição alimentar. Na segunda parte do romance, desenvolve-se o tempo presente da ação pelos 19 capítulos restantes. A história começa quando a economia e a ordem já estavam bem equilibradas no pós-apocalipse, a ponto de consumidores falarem abertamente suas preferências por cortes e partes do corpo humano, ou seja, a barbárie incorporou-se à civilização.

Este livro integra a tradição literária argentina com a ficção científica, ao considerarmos importantes obras canônicas do século XX,

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (UFRJ)

nas quais a cidade de Buenos Aires aparece como protagonista e palco do universo ficcional. Evidentemente, as obras de escritores como Roberto Arlt (*El juguete rabioso*, 1926), Ernesto Sábato (*Sobre heroes y tumbas*, 1961), Manuel Mujica Lainez (*La casa*, 1954) Julio Cortázar (*Casa tomada*, 1946) ou Germán Rozenmacher (*Cabecita negra*, 1961), entre outros, evidenciam as mudanças que ali ocorriam, com sua modernização ao mesmo tempo que conviviam com elementos do passado colonial, em sua arquitetura, por exemplo, e na tensão das lutas por novas políticas econômicas, reivindicadas pela classe trabalhadora, que se fortalecia cada vez mais com movimentos sindicais e o crescimento do peronismo (ROMERO, 2006).

Dando seguimento a esta evolução da cidade, a escritora Beatriz Sarlo (1997) acentua como Buenos Aires crescera de forma espetacular nas primeiras décadas do século XX e que o impacto dessas transformações gerou a sensação de uma velocidade sem precedentes, ao considerar as inovações que ali se estabeleceram, com advenços de novos hábitos de consumo, que diretamente afetou em diversos níveis o comportamento e práticas culturais. Segundo Sarlo, esse processo de modernização iniciou muito antes: “Já em 1890 se rompera a imagem de uma cidade homogênea, mas trinta anos ainda é pouco para assimilar, numa dimensão subjetiva, as radicais diferenças introduzidas pelo crescimento urbano, pela imigração e pelos filhos da imigração” (SARLO, 1997, p. 204-205).

Foi sob o influxo dessas ideias que a cidade de Buenos Aires se constituiu na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX, consolidando seu aspecto cosmopolita, na qual se observam influências europeias em seu traçado e sua arquitetura, apesar de críticas ao seu desenvolvimento.

Em vista dessas mudanças, novas versões de Buenos Aires são retratadas na literatura, desvinculada daquela imagem civilizada e cosmopolita. Os problemas de uma grande cidade são destaque no convívio dos novos protagonistas: os peruanos e bolivianos, os negros e os favelados em geral, ou *os cabecitas negras*, que invadem o cenário urbano, intensificaram-se as obras que dedicavam maior visibilidade às periferias e seus sujeitos, “contudo não mais de forma secundária, e sim como elemento central, sendo a favela a principal personagem de seus textos” (CLIMENT, 2016, p. 3230-3231), conforme os textos *La 31, una novela precária* (2012), de Ariel Magnus e *Si me quieres quereme transa* (2012), de Cristian Alarcón.

Tendo em vista as novas vozes da cidade literária argentina, os primeiros alvos na transição em *Cadáver exquisito* foi a população mais pobre, como os imigrantes ou os desempregados. Eles compuseram inicialmente o rebanho de *cabezas* ou *piezas* humanas que abasteceria aquela cidade do futuro, esplêndida na civilização idealizada por Sarmiento.

Neste momento, Marcos Tejo ganha maior visibilidade e importância naquela nova modalidade comercial, porque foi um dos responsáveis por implementar as regras da nova alimentação, os códigos sanitários, a fiscalização das carnes consumidas, todo o cuidado com o rebanho humano. Por esta razão, Tejo é a atualização do *gaucho* tradicional do meio rural descrito em *Facundo*. Ele trouxe as tradições do cuidado com o rebanho bovino sob nova roupagem, em uma espécie de atualização desse símbolo nacional, com as mesmas técnicas e habilidades do antigo *gaucho*, apresentado em *Facundo*, mas em um cenário urbano, em uma atualização desse símbolo nacional.

Ele aprendeu o ofício com o pai, *don* Armando, no pequeno frigorífico da família, assim como os *gauchos* adquiriram seu conhecimento culturalmente no grupo, dentro do espaço familiar, em sua comunidade. Ainda rapaz, precisou interromper seus estudos universitários como médico veterinário por causa da transição, pois os animais foram extintos. Nesse período, seu pai preferiu desistir do pequeno frigorífico familiar a adaptá-lo ao canibalismo. De toda forma, o conhecimento adquirido por Tejo foi usado para abater humanos e lhe propiciou um emprego em outro frigorífico maior, assim pôde arcar com suas despesas naquela nova realidade. Devido ao seu empenho, tornou-se uma espécie de gerente bem remunerado, mas dependente do vínculo empregatício para manter suas despesas. Um trabalhador, apesar de sua flexibilidade de horário e acesso às elites financeiras de clientes e diretores.

Esse aspecto do protagonista corrobora a hipótese do diálogo entre as obras *Cadáver exquisito* e o célebre *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento (1868 – 1874), como forma de reconhecer traços da discussão acerca da civilização e barbárie presente na idealização do espaço urbano, em construção no século XIX. Acreditava-se que, com a urbanização dos espaços, seria possível atingir o *status* evoluído de burguês civilizado, tipicamente europeu, em contraste com a realidade da paisagem ampla e desértica dos pampas, própria daquela época, com ainda forte presença indígena, colonial e nômade (NUNES, 2011).

O romance *Cadáver exquisito* (2017), de Agustina Bazterrica, sugere um elo com o ideal civilizatório de Sarmiento a propósito do projeto de modernização na Argentina. Sua configuração urbana, explícita que é através da organização e do controle do espaço físico (unindo assim *urbanismo* e *higienismo*), com a incorporação de avanços tecnológicos e civilizatórios, que importantes mudanças nas relações interpessoais deveriam ocorrer.

Após essas considerações, propõe-se que os elementos do romance, apesar de visitar a dicotomia defendida por Sarmiento entre civilização e barbárie, tendem à hibridez entre esse conceito e muitos outros trabalhados no texto de Agustina Bazterrica: entre homem racional e o homem instintivo; civilização (na cidade) e barbárie (ambiente inóspito, violento); homem moderno ou civilizado, que visita centro comercial, dirige seu carro, usa aparelho celular e o *gaucho*, que mata o semelhante para comer; cidade planejada e propícia ao trânsito em automóveis frente ao seu próprio deserto, com a ausência de transeuntes, de espaços satisfatórios ao convívio social, como praças ou parques. Em referência ao espaço público e privado, as atrocidades relacionadas ao canibalismo não aconteciam exclusivamente no espaço privado, como nos frigoríficos ou nas casas, mas nos espaços públicos também, onde a exposição dos cortes de carnes mais apetitosos nos açougues era algo natural.

A hibridez também alcança a dissolução de fronteiras físicas, com a cidade ampliada ao extremo, para poucos espaços rurais no romance; de fronteiras sociais, com a movimentação de Tejo em diferentes ambientes econômicos, desde os mais sofisticados com os comerciantes da carne humana e derivados; ou de fronteiras internas do protagonista, como a perda da mãe quando criança, a perda de sua carreira como veterinário, a perda do convívio com a mulher, a perda do primeiro filho, a perda do pai, de sua autonomia como cidadão, da liberdade de ir e vir, de sua empatia.

A cidade ideal dissolve-se em suas memórias e a barbárie ganha espaço. Ele realmente habita um deserto após suas referências se esvaírem ao longo de sua jornada, mas se adequa a todas as intempéries, forte como um *gaucho*. Por vezes, esse ambiente inóspito e sua adaptação confundem-no ao próprio lagarto, típico de ambientes áridos. A propósito, o romance trabalha o jogo de imagens entre humano e fera, pois esse comportamento de Tejo poderia ser associado tanto ao *gaucho* resistente ou ao lagarto, que se locomove de forma

imperceptível, camuflado em diversos nichos sociais. A resistência em Tejo manifesta-se para alcançar seu objetivo: sobreviver sem ser capturado, manter razoável padrão econômico e recuperar sua configuração ideal de família, com esposa e filho. Sua flexibilidade é força estratégica profissional em um meio tão repulsivo, sob vigilância, como os frigoríficos de carne humana. Ele não reage como um rebelde, mas resiste para não sucumbir, para proteger-se. Ao passo que o *gaucho* em *Facundo* valorizava o contraste da força física em comparação ao homem acostumado ao trabalho intelectual.

Os romances mencionados anteriormente admitem dicotomias presentes em *Facundo*, entre civilização e barbárie, alta densidade demográfica frente a espaços desérticos; classe trabalhadora contra burguesia ou passado e futuro. Todos esses contrastes foram abordados com ênfase nos desdobramentos das adversidades das cidades literárias. É possível ao leitor identificar nitidamente os espaços onde os personagens transitam nessas cidades e perceber se estão deslocados ou não, conforme os hábitos de consumo, linguagem ou emprego. Logo, a barbárie insiste em invadir a civilização, dificultando a concretização do território ideal para o desenvolvimento da civilização, onde supostamente a barbárie seria nula.

Há diferença nas abordagens desses textos trabalhados até o momento. O romance *Cadáver exquisito* anula a bifurcação sugerida nas leituras anteriores para estabelecer a hibridez entre essas imagens, a começar pela civilização e barbárie presente em sua cidade. Paralelamente, outros conceitos, que tendem a ser interpretados de forma dialógica, têm suas fronteiras relativizadas entre um e outro, evidenciando a hibridez, como os espaços públicos/privados, cidade deserta/populosa; evolução/atraso; bondade/maldade; selvagem/domesticado ou ser racional/instintivo. Considera-se que essa hibridez tenha alcançado o próprio gênero do romance, que em certos momentos visita o terror, em razão do detalhamento de esquarteramento dos corpos humanos.

A obra em questão expõe o convívio entre os cidadãos apresentados como seres híbridos, de caráter fronteiro entre o humano-predador e o humano-presa, sem que houvesse uma divisão rígida ou estática na posição de cada um (MACIEL, 2016, p. 17). Admitir o canibalismo em plena racionalidade humana desses personagens ironiza a exclusão da parte animal do Homem, porque na exclusão considera-o de forma unilateral, sem enxergar que na essência humana

existe algo de irracional, instintivo (DERRIDA, 1999). Por isso, a mobilidade social alia-se à pulsão selvagem de cada um, visto que ser o predador ou a presa era uma questão de interesses e oportunidades. Aquele que burlasse as rígidas regras sanitárias ou o toque de recolher, entre outras limitações, passaria de predador a presa como punição exemplar aos outros.

A cidade em questão foi construída com uma estrutura impecável, com personagens humanos. Entretanto, comportam-se primitivamente, como a besta, a fera, o selvagem. Com isso, comprova-se que as fronteiras da dicotomia estão apagadas, para evidenciar a fusão entre civilização e barbárie “negada historicamente e de tantas formas, é o mais próximo à realidade” (PÉREZ GRAS, 2020, p. 125²).

Assim, a partir da figura de Marco Tejo e dessa cidade organizada que superou os problemas de planejamento, conforme idealizado anteriormente por Sarmiento, justifica-se como o romance atualiza antigos símbolos nacionais trabalhados na sua literatura fundacional (*el campo, la llanura o el desierto, el río y la frontera interior, el gaucho*) para projetá-los no futuro pós-apocalíptico, mas conservam como referencial o passado idealizado, presentes na nova vida urbana.

Cadáver exquisito alinha-se à tendência denominada pela pesquisadora Pérez Gras (2020), como *Nuevas Narrativas Argentinas Anticipatorias* ou “narrativa distópica reciente”, ou segundo Lucía S. Vazquez (2020, p. 12), “ciencia ficción en narrativa de postdictadura”. Essas narrativas consistem em diversas distopias publicadas no início do século XXI, nas quais se abordam temas que convidam à discussão política e econômica do país, dentro de uma perspectiva irônica.

Compreende-se a cidade com imagens que remetem a um futuro regressivo, isto é, acometida por problemas que não foram resolvidos no passado, “em uma Argentina possivelmente hiper globalizada” (Idem, 2020, p. 13³). Ou seja, no romance em questão, projeta-se o comportamento canibal, associado ao passado primitivo da Civilização para um tempo futuro indeterminado, em uma cidade que superou seus problemas estruturais. Daí a expressão *futuro regressivo* (Idem, 2020) para denominar o deslocamento de símbolos nacionais no futuro, a fim de destacar como é algo retrógrado. “Os sujeitos parecem dissolver a dicotomia civilização ou barbárie fazendo

2. Tradução nossa.

3. Idem.

conviver ambas, fundidas, em um futuro no qual coexiste um estado selvagem, cruel, primitivo com um civilizado” (Idem, 2020, p. 12⁴).

Mediante o interesse pelo tema, romances como *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal; *Plop* (2002), de Rafael Pinedo e *El rey del agua* (2016), de Claudia Aboaf, recuperam o que outrora foi apresentado como os símbolos nacionais para projetá-los em um futuro incerto e com aspectos que trazem um retrocesso cultural, econômico e humano para seus personagens.

As obras de Rafael Pinedo, Pedro Mairal e Claudia Aboaf auxiliam a compreender as imagens pós-apocalípticas tratadas até o momento. A trilogia *Plop* (2002), *Frió* (2011) e *Subte* (2012), de Rafael Pinedo, responsável por criar três ambientes distintos: um ambiente árido, no qual os sobreviventes são obrigados a conviver em gangues, cujo comportamento se assemelham ao do homem primitivo, caçador e selvagem, com a extinção dos livros, da capacidade de ler e utilizar ferramentas; o segundo livro da trilogia apresenta uma região devastada pelo frio extremo e solidão, onde uma sobrevivente ruma em seus pensamentos sua criação cristã, enquanto precisa enfrentar a fome caçando ratos; e por último, um ambiente subterrâneo e hostil, onde a protagonista tenta salvar sua própria vida e de seu bebê, do ataque de lobos. Em uma de suas fugas, ela cai em um fosso de elevador (a ruína da cidade) e é acolhida por um povoado que vive na escuridão, com regras rígidas para a convivência. Grávida, ela consegue escapar daquele submundo, mas inicia uma vida sem referências culturais ocidentais para criar seu filho, quando volta à superfície.

Pedro Mairal, apresenta o romance *El año del desierto* (2005) com a protagonista María Valdéz Neylan em uma espécie de viagem no tempo passado. Porém, não são utilizadas máquinas em laboratórios científicos. O que ocorre no enredo é o retrocesso das cenas (*rewind*), comum nos antigos aparelhos de videocassetes, como se toda vez que Neylan tentasse avançar, ela volta ao passado aos poucos e tudo em volta é acometido por uma intempérie devastadora, a ponto de destruir os prédios, as ruas, os monumentos históricos e as conquistas civis, como o direito ao voto, às propriedades ou emancipação das mulheres. A intempérie desintegra aos poucos tudo que foi construído naquela cidade, a começar pelos objetos tecnológicos das empresas, que têm seus computadores substituídos por máquinas de

4. Idem.

datilografia, os celulares desaparecem e os telefones analógicos reaparecem, tudo o que representava algum progresso pelos bairros, com seus condomínios isolados começa a ruir. Esse fenômeno inicia no auge de protestos sociais, até uma época anterior à colonização espanhola na região que corresponde ao que é a Argentina atualmente.

Por fim, na cidade Tigre ambienta-se *El rey del agua* (2016), de Claudia Aboaf, no futuro próximo, os rios impedem o uso de automóveis, fazendo com que o único meio de locomoção possível sejam os barcos. Aboaf trabalha a oposição contida na instabilidade da água frente à segurança que a terra proporciona. Soma-se a esse jogo, as incertezas das irmãs Juana e Andrea sobre o passado nebuloso da família, com o desaparecimento do pai durante a ditadura. Esse relacionamento com o pai é contado em *flashes* de memórias das protagonistas, que remontam o próprio passado com o pouco que lembram, próprio de quem não tem conhecimento pleno de sua história. Portanto, as águas atuam como um sumidouro de corpos, memórias e segredos, em analogia à distorção que as imagens sofrem quando submersas, assim como a dificuldade de acessar a verdade acerca do passado de diversas famílias, cujos parentes desapareceram de forma violenta e muitos tiveram seus cadáveres atirados aos mares e rios argentinos.

À vista disso, apesar de ambientarem seus enredos no futuro, essas histórias apresentam antigos símbolos nacionais, que auxiliaram a debater e a construir sua identidade. Porém, rompem com a expectativa de histórias ambientadas em cidades bem evoluídas e planejadas no futuro, porque trazem algo de retrógrado, que destoam da perfeição imaginada. Por exemplo, são realidades de escassez de alimentos; as ferramentas como talheres, desaparecem; os meios de transportes são totalmente destruídos, forçando o deslocamento por longas distâncias a pé ou a cavalo; a linguagem sofre uma simplificação tão brusca, que perdem a capacidade de ler ou escrever; ou surgem cenários tão inseridos no mundo cibernético, que o convívio social é cada vez mais difícil. Esses enredos criam épocas quando a tecnologia, utilitários, direitos civis ou a leitura foram comportamentos distantes e remotos.

A cidade literária em *Cadáver exquisito* renova a discussão outrora levantada por Sarmiento, em *Facundo* acerca de *civilización y barbarie*, porque questiona sua proposta de “cidade como antítese da barbárie” (SARMIENTO, 2011, p.13), tendo em vista que sua cidade atendeu ao alto padrão de organização e progresso. No entanto, o fato de

seus habitantes comportarem-se de forma primitiva ao optarem pelo canibalismo contrasta com a evolução sugerida e representa o retrocesso bárbaro dentro da almejada civilização.

O contexto do lançamento de *Cadáver exquisito* remete ao processo de acirradas eleições do presidente Mauricio Macri (1959-) na Argentina, que exerceu seu mandato de 2015 a 2019. Suas propostas neoliberais prometiam a recuperação da economia após quinze anos daquela que teria sido a pior crise econômica e política após a retomada do regime democrático: o *corralito financiero*⁵. Seu auge ocorreu com a implementação desse sistema de controle financeiro, em 2001, na gestão do presidente Fernando De la Rúa (1999 – 2001).

O *corralito* consistiu em severas restrições ao saque de dinheiro de contas bancárias, com receio de que grande quantia fosse trocada por dólares ou transferida para o exterior. O impacto dessa medida agravou a crise econômica e social, de modo a desencadear um colapso político e institucional no dia 21 de dezembro de 2001: com a sucessão de cinco presidentes em apenas doze dias, a ponto de ser necessário declarar estado de emergência. Ao final do mandato de Fernando de la Rúa, sucederam-lhe ao cargo Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Camaño e Eduardo Duhalde.

Portanto, o cenário de instabilidade econômica seguiu atormentando o equilíbrio financeiro argentino, realidade que perdurava por décadas no país, agravada na “pós-ditadura e com a crise de 2001 são, sem dúvidas, *períodos de quiebre y transición*” (VAZQUEZ, 2020, p. 12). Assim, o período não correspondeu à recuperação ou à evolução econômica sonhadas após a reabertura democrática, mas a diversas recessões que se estenderam desde o início do século XXI, refletidas no tom pessimista das distopias lançadas nesses anos, remoendo os velhos problemas do passado em contextos futuristas, quando os traumas, em lugar de serem tratados e curados, teriam sido assimilados à realidade daquela sociedade.

Toda essa instabilidade abalou não apenas a esfera pública, como também a esfera privada na Argentina. Os meios de comunicação transmitiram imagens desoladoras daquelas semanas, quando se

5. Foi uma medida imposta em Dezembro de 2001 na Argentina que restringiu os valores sacados nas contas bancárias para evitar a retirada de altas quantias, o que poderia representar uma fuga de capitais dos bancos. Esse congelamento acelerou a queda do governo de Fernando de la Rúa.

desencadeou uma onda de saques a mercados, repressão policial violenta à população, painéis, incerteza política, insegurança financeira, aumento de moradores de rua e escassez de alimentos que devastou as esperanças em alguma recuperação rápida para aquela economia (MEILLER, 2019).

A sensação de desamparo por parte das instituições governamentais, em decorrência desse plano econômico e medidas neoliberais, acirrou a disputa nos setores de produção e serviços. Tamanhos desafios daquela época geraram condições de sobrevivência bem precárias, como pondera Luís Alberto Romero: “O golpe foi mais forte para os empresários orientados para o mercado interno, que experimentaram uma situação darwiniana” (2006, p. 281).

Identificou-se nessas novas distopias reflexos dessa crise pós *corralito*, admitindo que sofreram um retrocesso sem precedentes em sua história, em uma época que esperavam ter superado seus antigos problemas econômicos e políticos, elementares para materializarem o ideal *sarmientino*. Na concepção dessas novas narrativas antecipatórias, a fronteira entre civilização e barbárie ruiu para admitirem posturas híbridas na construção de imagens delineadas em futuros idealizados na história da literatura argentina, principalmente aquelas relacionadas ao desenvolvimento da nação: *el campo, la llanura o el desierto, el río y la frontera interior, el gaucho* para o futuro de sua vida urbana, como se existissem traumas nacionais que ainda afetam o desenvolvimento da nação, acometida por inúmeras crises econômicas e políticas (PÉREZ GRAS, 2020, p. 124).

Assinalam-se as peculiaridades da produção argentina, cuja tendência discute os rumos da nação, mas busca os elementos arraigados na memória coletiva em uma atmosfera futurista onde esses mesmos elementos são desconstruídos, isto é, os símbolos que auxiliaram a fortalecer a identidade nacional com a literatura são deslocados para ambientes nada promissores. Por essa razão os enredos remetem ao caos, ainda que o cenário apresente pleno desenvolvimento tecnológico, como se houvesse um retrocesso dentro da evolução:

Evidencia-se um retrocesso nos costumes e nos hábitos, uma involução, ao invés de uma evolução em função das possibilidades das técnicas e da tecnologia, e a fragmentação da nação em tribos ou indivíduos onde a lei do mais forte – ou do mais inteligente – impõe-se, em uma anomia generalizada que se traduz na falta de solidariedade

e empatia. Trata-se de uma metáfora do atraso institucional e tecnológico, e da crise socioeconômica e política do país, como o último golpe do neoliberalismo na periferia. (PÉREZ GRAS, 2020, p. 125)

Convém esclarecer que o idealizado não se associa à utopia de uma cidade mais estruturada. Relaciona-se a espaços urbanos bem desenvolvidos no futuro, civilizados e restabelecidos após o enfrentamento de intempéries ou catástrofes naturais inevitáveis, todavia convivem com algum elemento da barbárie em seu meio. Com relação a isso, Vazquez (2020, p. 13⁶) defende que há uma tendência em configurar o tempo como futuro, mas na realidade trata-se do passado: “o tempo regressa ao passado, ainda que nem sempre o faça de maneira explícita”.

Acrescentam-se a essa projeção do passado no futuro pós-apocalíptico os personagens que Eduardo Becerra (2016, p. 267) considera bem familiarizados com os aspectos cosmopolitas das grandes cidades. Ele observa que nessas distopias não se reivindica o retorno à figura do homem latino-americano saudosista ou autóctone. São personagens que romperam completamente com características coloniais, para demonstrarem adaptação plena a uma sociedade “muito recortada e seletiva, muito alinhada com o primeiro mundo *estadounidense*”, a ponto de enxergar os personagens *seductoramente cosmopolitas*, como uma perfeita representação do latino-americano no leito de uma cultura global, em contraste com a escassez resultante das crises econômicas enfrentadas na região.

Aquele ambiente de trabalho descrito tanto em Sarmiento quanto em Bazterrica, não estimula a sociabilidade entre os companheiros (SARMIENTO, 2011, p. 12), mas o que importava era a reputação pública do profissional, sem ênfase em sua vida privada. Porém, Bazterrica preocupou-se em abranger a rotina doméstica de Tejo, além de compor um narrador onisciente, que mostrasse ao leitor sua frieza e planejamento, como aliados para sustentar seu perfil competente.

Enfim, *Cadáver exquisito* foi escrito sob a égide da hibridez, tendo como referencial o passado idealizado de Sarmiento, transformados em peças para a nova vida urbana na dicotomia entre racional e instintivo, civilização e barbárie, homem moderno e *gaucho*, deserto e cidade.

6. Tradução nossa.

Finalmente, o romance contribui para enfraquecer a dicotomia civilização e barbárie porque representa o potencial voraz para sobreviverem em duras realidades em seus personagens humanos e civilizados, ou seja, admitiu a barbárie como algo natural da civilização, do qual não se dissocia.

Referências

- ABOAF, C. *El rey del agua*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016. E-book
- ALARCÓN, C. *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Aguilar, 2012. E-book
- ARLT, R. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Editorial Latina, 1926.
- BAZTERRICA, A. *Cadáver exquisito*. Buenos Aires: Alfaguara, 2018.
- BECERRA, E. *De la abundancia a la escasez: distopias latinoamericanas del siglo XXI*. cuadernos de literatura Vol. XX n.º40, julio-diciembre 2016 issn 0122-8102 Disponível em: <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17261/14037> págs. 262-275 Acesso em: 18 nov. de 2018>.
- CLIMENT, D. D. *O protagonismo da villa miseria: la villa del señor no centro da narrativa de Cristian Alarcón*. In: XV ABRALIC, 2016, RIO DE JANEIRO. Anais eletrônicos do XV ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. v. 15. p. 3230-3244.
- CORTÁZAR, J. *Casa tomada*. In: *Bestiario*. Argentina: Alfaguara, 2014. Disponível em: <http://planlectura.educ.ar/wp-content/uploads/2016/01/Casta-tomada-en-Bestiario-JulioCort%C3%A1zar.pdf> Acesso em: jul. 2021
- DERRIDA, J. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. Unesp. São Paulo, 1999.
- DÍEZ COBO, R. M. *Parajes de desolación en la literatura hispanoamericana: la imaginación posapocalíptica en El impostor de Antonio Malpica y Subte de Rafael Pinedo*. págs. 23-43, 2019 Disponível em: <https://revistascientificas.us.es/index.php/CAUCE/article/view/7109/9687> Acesso em: jun. 2020
- DÍEZ COBO, R. M. *Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada*. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.633> Vol. VIII, n.1 (primavera/spring 2020), p. 135- 156, ISSN: 2014-7910 Acesso em: dez. 2020

- MACIEL, M. E. *Literatura e animalidade*. Coleção Contemporânea. In.: NASCIMENTO, E. (Org.). *Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, 2016.
- MAIRAL, P. *El año del desierto*. Buenos Aires: Emecé, 2015. E-book
- MAGNUS, A. *La 31 – una novela precaria*. Buenos Aires: Interzona, 2012. E-book
- MEILLER, V. *Una nación en carne viva: representaciones del ganado y de la carne argentinas post 2001*. *Tabula Rasa*, 31, 185-200. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n31.08> .2019
- NUNES, L. J. *Facundo: civilização e barbárie - uma leitura da sociedade argentina no século XIX*. *Revista História & Perspectivas*, v. 24, n. 45, 14 dez. 2011. Disponível em: < <http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19404> Acesso em: nov. de 2018>.
- PÉREZ GRAS, M. L. *Retornos a la frontera interior decimonónica en la narrativa especulativa contemporánea*. *Estudios de teoría literaria*. *Revista digital: Artes, letras y humanidades*, julio de 2020, vol. 9, n. 19, p. 122-133. Disponível em: < <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4263> Acesso em: 03 dez. 2020>.
- PINEDO, R. *Plop*. Buenos Aires: Interzona, 2002.
- PINEDO, R. *Frió*. Buenos Aires: Salto de Página, 2011. E-book
- PINEDO, R. *Subte*. Buenos Aires: Salto de Página, 2012. E-book
- ROMERO, L. A. R. *História contemporânea da Argentina*. Tradução de Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- ROZENMACHER, G. *Cabecita negra*. In: *Obras completas*. 1a ed. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013, pp. 65 -71. Disponível em: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/libros/literatura/obras-completas>. Acesso em: 27 jul. de 2021.
- SÁBATO, E. *Sobre heroes y tumbas*. Buenos Aires: La Nación, 2006.
- SARLO, B. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Tradução: Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997 – (Ensaio Latino-americanos; 2) Edusp, São Paulo, 1997.
- SARLO, B. *La ciudad vista*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- SARLO, B. *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.
- SARLO, B. *Una modernidad periférica Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2020. E-book

- SARMIENTO, D. F. *Facundo*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.
- VAZQUEZ, L. S. *La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión*. Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: *Artes, letras y humanidades*. julio de 2020, vol. 9, n. 19, p. 10-20 Disponível em: <<https://fh.mdp.edu.ar/et/article/download>>. Acesso em: maio de 2021>.

Os jogos da verdade em Sangue de amor correspondido

Antonio Gerson Bezerra de Medeiros (UFRJ)¹

No ensaio *A imagem de Proust*, Walter Benjamin (2012) destaca que o enfoque principal da escrita proustiana em *Em busca do tempo perdido* não está na correspondência exata entre os fatos narrados e a sua veracidade, mas no uso literário do que foi vivido e no modo como as recordações aparecem na escrita.

Isso quer dizer que o que mais lhe importava, era o que Walter Benjamin chama de “o trabalho de Penélope de reminiscência” (BENJAMIN, 2012, p.37), ou seja, as possibilidades de uma escrita ficcional que se utiliza das memórias como matéria-prima criativa, e que é, ao mesmo tempo, um modo de fazer literário, já que a escrita ficcional é potencializada pelo exercício da memória:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. (BENJAMIN, 2012, p. 37)

As infinitas possibilidades que um acontecimento pode lembrar e o aspecto ficcional existente no ato de recordar são pontos que podem ter despertado o interesse de Manuel Puig em escrever *Sangue de amor correspondido*, e estariam presentes nesse seu sétimo romance, que foi o primeiro escrito no Brasil, com cenários e personagens brasileiros e em Português, posteriormente, traduzido pelo próprio autor para o Espanhol².

A gênese do romance ocorreu a partir do encontro de Puig, que na época vivia no Leblon, com um pedreiro, apelidado de “O Chefão”, que foi contratado para colocar azulejos na cozinha e no banheiro

1. Antonio de Medeiros, nascido no Ceará em 1984 e radicado no Rio de Janeiro desde 1991, cursa, atualmente, o doutorado em Literaturas Hispânicas pela UFRJ. É mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio e tem especialização em Literatura Brasileira pela UERJ. Email: contatoantoniodemedeiros@gmail.com
2. Podem ser identificados resquícios do Espanhol, língua materna de Puig, neste romance. Por exemplo, em: “Porque a casa está *em nome dela*.” (p. 153) e “Mas o signo *de* você é o signo do leão” (p. 155) (grifos nossos)

do apartamento do escritor argentino. O que chamou a atenção de Puig, nesse primeiro momento, foi a forma metafórica e o lirismo que havia na fala desse homem de origem simples e semianalfabeto.

Com um ouvido muito afinado para captar as nuances e as particularidades da oralidade, característica presente nos seus romances, Puig se interessou pela história desse homem e, principalmente, pelo modo inventivo como ele a contava. A percepção da inverossimilhança e das contradições no relato do pedreiro, ao invés de desqualificar ou desacreditar a história, aumentaram o interesse de Puig e fizeram com que ele as incorporasse ao romance.

Despertado o interesse, e percebido o potencial ficcional daquele relato (sobre o que escrever), Puig elabora um procedimento criativo (como fazer), que mobilizasse o seu processo de escrita. Para tanto, Puig combina com o pedreiro uma relação contratual, na qual o primeiro pagaria ao segundo pela história contada.

Em um primeiro momento, pode parecer insólito alguém pagar por hora a outra pessoa para ouvi-la contar uma história. Contudo, a grosso modo, é o que fazemos ao consumir ficção.

A jornalista do *Paris Review*, Kathleen Wheaton, em entrevista realizada com Manuel Puig em maio de 1988, comenta que esse procedimento seria o reverso da psicanálise. Puig concorda e acrescenta que ele escolhe escrever sobre pessoas que o ajudem a refletir sobre os seus próprios problemas. Nesse romance em específico, a figura fantasmagórica paterna e o questionamento ao machismo.

O segundo ponto desse contrato permitia Puig se utilizar da história contada para escrever um livro, tendo o cuidado de modificar os nomes e os lugares para que os personagens reais não fossem identificados. Sabemos que esses cuidados em camuflar as marcas do real existem para evitar futuros processos judiciais, mas também mostram que as fronteiras entre o ficcional e a realidade não são sempre tão bem delimitadas, que apesar de campos bem separados, se retroalimentam e possuem uma relação de dependência mútua.

Ao mesmo tempo em que é necessária uma “suspensão da descrença”³ para que possamos usufruir de uma obra de ficção, somos

3. Suspensão de descrença, suspensão de descrédito, da incredulidade ou ainda “suspensão voluntária da descrença” refere-se à vontade de um leitor ou espectador de aceitar como verdadeiras as premissas de um trabalho de ficção, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis ou contraditórias. (Fonte: Wikipédia)

alertados de seu aspecto ficcional. Tomemos dois exemplos, o primeiro geralmente aparece antes do início de um romance, como um aviso: “Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opiniões sobre eles” (p. 4, 2013).⁴ O segundo exemplo costuma surgir depois de termos assistido a um filme ou capítulo de novela, nos atentando de que: “Esta é uma obra de ficção, qualquer semelhança com nomes, pessoas, fatos ou situações da vida real terá sido mera coincidência”.

O primeiro aviso parece nos alertar que existe uma incontestável separação entre realidade, ficção e independência ficcional, mas concede um grau de realidade ao ficcional dentro do seu próprio mundo; enquanto o segundo aviso reconhece que esses campos podem colidir, mas que essa semelhança, ao acontecer, não é intencional.

Sangue de amor correspondido (1982) (que abreviaremos de agora em diante com as iniciais S.A.C.) não foi a primeira vez em que Puig criou um personagem ficcional a partir das falas de uma pessoa real, uma experiência anterior, em menor escala, ocorreu em *Maldição eterna a quem ler estas páginas* (1980). Segundo versão contada por Puig, os diálogos do personagem Larry seriam reproduções das falas de uma pessoa real, um vizinho marxista, que Puig teve contato quando morou em Nova Iorque.

Contudo, em S.A.C, a escuta e a reprodução da fala do outro recebe um protagonismo, o que pode ter tornado necessário introduzir um gravador nesse procedimento de escrita. O gravador evitaria, não apenas as lacunas do esquecimento, como também garantiria que seriam preservadas as falas, o ritmo e as metáforas inventivas desse trabalhador brasileiro. As dificuldades em lidar com o Português também seriam amenizadas com a possibilidade de escutar a gravação repetidas vezes. Fora essas questões mais técnicas, a gravação permitiria, mesmo com as incongruências internas do relato, que houvesse uma primeira versão na qual Puig pudesse trabalhar, sem ser necessário depender da fonte primária, ou seja, da presença remunerada do Chefão.

Estruturalmente, o romance S.A.C. é construído, em sua maior parte, pela intercalação de uma fala com um texto narrativo em terceira pessoa. Essa fala, que vem sempre seguida de um travessão,

4. *A filha das flores* de Vanessa da Mata.

não é identificada. Cabe ao leitor, no decorrer da história, identificar a que personagem pertence essa voz. É pela leitura dos parágrafos narrativos que tomamos conhecimento do personagem principal dessa história, o pedreiro Josemar.

Uma característica presente nos romances puiguanos é a dificuldade de se identificar de quem é cada fala. Quando criança, Puig gostava de ouvir as conversas dos adultos e muitas vezes se escondia para conseguir isso. Essa é a sensação que tem o seu leitor: de que está ouvindo duas conversas, na maioria das vezes já iniciadas, e que pelas falas terá que identificar, seus donos e o assunto.

Esse relato principal dos parágrafos será questionado, desqualificado, posto em dúvida, negado, durante todo o romance, por essas vozes que o interpelam, como está: “De que é que falávamos no baile? Quero ver se você está me dizendo a verdade” (PUIG, 1982, p.11). O que impele esse narrador a ter que fazer pequenas alterações em seu relato para que suas afirmações continuem como verdadeiras. No decorrer dos capítulos, o leitor atento notará que existem contradições nas versões contadas por esse narrador em terceira pessoa.

Se pensarmos no procedimento jurídico chamado acareação, que consiste em colocar, como o nome já diz, cara a cara, duas pessoas que prestaram informações divergentes para que na confrontação entre essas declarações consiga se chegar à verdade, o leitor de S.A.C. estaria em uma posição parecida a de um juiz, tendo que decidir quem está dizendo a verdade. A ressalva a essa comparação está no fato de que no romance há apenas uma versão predominante, a dos parágrafos narrativos e que conduz a história.

S.A.C. conta a história da vida de Josemar a partir das lembranças desse personagem. O cerne da narrativa está na relação amorosa entre Josemar e Maria da Glória, a qual oriunda de uma classe social mais rica, teria enlouquecido com o rompimento desse namoro. Josemar foi criado no meio rural, em uma família numerosa, semianalfabeto, teve que interromper os estudos quando ainda era muito jovem para ajudar no sustento da família com o trabalho no campo. Passou fome, sempre teve dificuldades financeiras e sem perspectivas de melhoria. É, portanto, um representante exemplar da classe trabalhadora brasileira nos anos 1980, cuja realidade de fome e de crise inflacionária são velhos fantasmas que ameaçam reaparecer nos dias de hoje.

Conforme a leitura dos capítulos, o leitor atento vai se dando conta de que Josemar conta versões diferentes de um mesmo acontecimento,

se contradizendo como, por exemplo, ao descrever o local onde ocorreu o “defloramento” de Maria da Glória. Em um primeiro momento, é afirmado que foi em um hotel, depois que foi no mato. O que cria no leitor uma desconfiança de que não tenha ocorrido a relação sexual entre eles. Maria da Glória afirma reiteradas vezes que não se recorda da dor da primeira vez, o que é uma pista de que a relação sexual pode nem ter acontecido: “... eu queria voltar a sentir essa dor, para me lembrar, ou será que eu nunca senti?” (p.110). Ao mesmo tempo, Glória questiona diversos pontos da narrativa de Josemar, ele, por sua vez, tenta desqualificar a versão dela, afirmando que ela tem problemas mentais: “Quem sabe se ela se lembra de todas essas coisas com a doença que ela pegou” (p.12).

A paternidade é outro eixo central deste romance. Ao se colocar em posição adversária ao pai, Josemar está questionando uma figura de autoridade. Descrito no romance como o “chefe da família”, o que evidencia a existência de uma hierarquia nas relações familiares, justificada pela valorização e centralização da figura patriarcal. Dessa forma, a pergunta feita por uma das vozes narrativas: “quem não ama o pai é capaz de amar alguém?” (p. 31) é fundamental para entender o personagem Josemar.

O pai de Josemar o tratava de forma diferente dos outros filhos, sempre o forçando a fazer os piores trabalhos e não demonstrando afeto por ele. Uma das razões desse distanciamento afetivo entre os dois se deve ao boato de que a mãe de Josemar teria traído o pai dele com um dono do campo, personagem rico, que poderia ser o pai de Josemar. A veracidade dessa informação não é confirmada, assim como tantas outras que funcionam mais como pistas, do que como respostas. No entanto, esse boato corrobora para a construção identitária desejada por Josemar, ou seja, primeiramente, como diferente dos outros irmãos. Fisicamente, Josemar difere dos irmãos por ter a pele mais clara e o cabelo liso. Em seguida, Josemar buscará ser diferente dos outros homens que se encontram na mesma situação socioeconômica que ele, ao tentar ascender socialmente se relacionando com Maria da Glória e ao valorizar demasiadamente a aparência.

Com um histórico de conflito entre pai e filho, é de se estranhar a reconciliação paterna narrada mais ao final do livro. A forma romantizada como é contada está mais próxima de uma versão desejada por Josemar: “e o pai foi e cortou uma rosa daquelas que vendem e se aproximou do filho e deu ela pra ele” (p.167).

Uma hipótese de interpretação do título do romance é que o sangue de amor correspondido refere-se ao amor paternal, cuja correspondência seria possível quando recriada ficcionalmente, seja pela reelaboração do relato por Josemar, seja pelo romance de Puig.

O questionamento à figura da autoridade é uma característica presente nos livros de Puig. Nesse romance em especial, esse aspecto alcança um experimentação bastante radical e nesse ponto não podemos discordar de Cesar Aira, quando afirmou no artigo *El Sultán* que S.A.C. seria “a culminação do gênio de Puig” (1992, p.28), pois Puig nos faz questionar e desacreditar de uma das figuras com maior autoridade dentro do mundo ficcional e de quem esperamos saber a verdade da história, ou seja, o narrador: “Puig vacía el lugar del narrador, es decir, el lugar de la autoridad del que narra” (PIGLIA, 2016, p. 151).

La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. (PIGLIA, 1986, p. 8)

Na conferência *Historia de la mentira*, realizada em Buenos Aires no ano de 1995, Derrida nos ensina que a mentira não é o mesmo que o erro, a ignorância, o preconceito, a falsidade ou o engano de julgamento. Destarte, segundo Derrida, não mente aquele que diz algo falso, acreditando que é verdadeiro.

Há na mentira o conhecimento do verdadeiro, que é substituído pela mentira devido a uma intencionalidade de enganar: “Para mentir, en el sentido estricto y clásico del concepto, hay que saber la verdad y deformarla intencionalmente. *Por lo tanto, es preciso no mentirse a sí mismo*” (DERRIDA, 1992, p. 15).

Mais à frente em seu discurso, Derrida abordará a problemática filosófica da inviabilidade de mentir para si mesmo. Como mentir é um ato intencional, de uma vontade, com uma finalidade, Derrida ao pensar o conceito de mentira a rigor, demonstra a situação paradoxal do autoengano, pois não teria como existir, ao mesmo tempo e no mesmo indivíduo, essa dualidade; de alguém que deforma a verdade, e consciente desse ato, acredita na sua própria mentira. É como se um gesto desfizesse o outro. Por isso, é preciso que a mentira seja direcionada ao outro, que desconheça desse ardil.

No capítulo *Verdad e Posverdad de Filosofía a martillazos*, Darío Sztajnszrajber retoma essa conferência de Derrida e acrescenta outras

discussões acerca do conceito de verdade que podem nos ajudar nessa reflexão a partir do romance S.A.C.

Uma delas é a constatação de que o conceito mais comum de verdade tem passado por uma crise. Em um primeiro momento, as verdades consideradas antes como absolutas, (a existência de Deus ou o positivismo científico, por exemplo) foram relativizadas. Persistem, no entanto, alguns conceitos mais corriqueiros de verdade, que mesmo em estado precário, pois tiveram seus alicerces corroídos quando analisados pelos vieses das relações de poder, da ideia de interpretação, de construção social e da pós-verdade, mas que mesmo assim, ainda, se sustentam porque não se estabeleceu um substituto definitivo para o conceito de verdade e sua ausência relega o indivíduo a uma sensação fantasmagórica, espectral, difícil de suportar.

Darío elenca algumas concepções de verdade (por coerência, a pragmática, com um problema ético, entre outras). Uma com que estamos bastante familiarizados é a verdade como correspondência, ou seja, para sabermos se algo é verdadeiro, comparamos o que foi dito com a realidade. Porém, ao refletirmos com mais cuidado, nos daremos conta de que tanto a realidade quanto a linguagem também não são instâncias totalmente confiáveis, pois perpassam por uma subjetividade e por construções sociais de sentido.

Podemos pensar a invenção do detector de mentiras, o polígrafo, em 1924, como uma tentativa de descobrir se uma pessoa estaria mentindo a partir de sinais externos, como a alteração na respiração ou na pressão arterial, que pudessem denunciar o mentiroso. No entanto, nenhuma dessas máquinas conseguiu detectar a mentira de maneira efetiva, o que reforça a sentença de Darío de que “está claro que se puede demostrar que algo no es verdadero pero no que hay mentira” (SZTAJNSZRAJBER, 2020, p. 290).

A epígrafe de Piglia, citada acima, possui pontos em comum com o início da conferência *A história da mentira*, na qual Derrida afirma que o fabuloso não concerne nem ao verdadeiro nem ao falso. Isso quer dizer que o jogo ficcional, mesmo quando parte do registro de um depoimento oral, como em S.A.C, quando trabalhado por um artista, é potencializado por essa característica fantasmagórica, passando a ter uma existência no mundo virtual e ganhando certa independência da realidade.

Em S.A.C. essa tensão entre verdade e ficção característica do jogo ficcional é radicalizada. No caso deste romance, o processo de

ficcionalização do real foi percebido por Puig já na fala do pedreiro. O que impressionou a Puig nessa *narrativa*, além da beleza da oralidade, do ritmo e da construção original de fala, foi a forma metafórica como aquele homem fez a *narração* dessa *história* ⁵.

Ao transcrever a gravação, Puig trabalhou estética e criativamente com esse material. Manejando a ordem do relato e inserindo as vozes de outros personagens como, por exemplo, a da mãe, cuja voz não consta no relato gravado, e que aparece no capítulo onze, invertendo o padrão textual predominante em que pequenas falas são intercaladas pela narração em terceira pessoa.

Neste capítulo, é a fala da mãe de Josemar que predomina contando um lado da história que Josemar prefere não escutar e que ele tenta escapar: “Ele chega em casa e aí quando a mãe começa a falar com ele ele vai embora, sai pro quintal, vai no boteco” (p.169).

Algumas marcas da oralidade foram mantidas, como as reiteradas vezes em que as palavras “aí”, “não é”, “tá certo” aparecem no relato de Josemar, reforçando a ideia de presentificação do relato e de que há hesitações e incertezas nesse ato de rememoração.

E eu perguntei pra ela por que num saía mais, uma moça bonita como ela, que eu me lembrava que a mãe da Olga me tinha falado que num ia nos bailes e nem no parque nas quintas-feiras. (PUIG, p. 174-175)

Nas falas da mãe, Puig mimetiza não apenas o vocabulário de uma pessoa não escolarizada, como também uma construção discursiva específica, com as repetições de algumas falas, algo que pode acontecer numa conversa, principalmente, vindo de uma pessoa idosa:

Mas depois ela falou pra mim que eram as colegas de colégio, e que tinham vindo se vacinar, por ordem do pessoal do colégio.” (p.172-173) (...) Aí então eu me animei e perguntei pra ela o que tava fazendo ali no hospital. E ela me contou que era pra vacina, e coisa e tal. (PUIG, p. 174)

A expressão “fora de série” reaparece por diversas vezes durante o romance e está relacionada com a imagem de si que Josemar idealiza. Ele constrói a fábula de si mesmo e escolhe como verdade uma

5. Conceitos empregados por Gérard Genette em “Discurso da narrativa” foram grifados e serão desenvolvidos na próxima etapa deste trabalho.

versão melhorada de sua história, que está sempre recriando. O que o torna “fora de série”, ou seja, diferente e melhor do que os outros homens é, segundo ele, seu talento no futebol, seu sucesso com as mulheres e sua potência sexual. No entanto, todas essas qualidades das quais ele se orgulha serão postas em questionamento pelas vozes narrativas.

Para Derrida, o mentiroso é “un actor por naturaleza; dice lo que no es porque quiere que las cosas sean diferentes de lo que son (...)” (DERRIDA, 1992, 21-22). No caso de Josemar, a fabulação de sua própria identidade é uma estratégia de sobrevivência e de autoafirmação.

De certa forma, tanto para Puig em sua infância com os filmes hollywoodianos, quanto Josemar com a fabulação de si, a ficção foi a forma encontrada de escapismo a uma realidade indesejada.

Josemar conhece na pele o preconceito com o migrante, as atitudes xenofóbicas, e por isso, precisa vestir roupas boas e usar um relógio caro para se camuflar e não ser ridicularizado. Josemar tem algo de Macabéa de *A hora da estrela* de Clarice Lispector. Ambos compartilham esse sentimento de exclusão social, de não pertencimento e de não adequação do migrante.

A história se passa em um momento de grave crise econômica, de desemprego, de inflação e de desvalorização da moeda brasileira e tudo isso aparece na realidade de Josemar, “aumentaram a gasolina duas vezes por mês” (p.134). A percepção da desvalorização monetária aparece, por exemplo, na raiva que esse personagem sente por ter feito um orçamento para um trabalho em um valor X, que meses depois não dava nem para custear todo o material da obra.

A relação entre valor recebido de remuneração pelo seu trabalho e o custo de vida não batem. Ele também se dá conta de que “nem cem janelas juntas vão dar” (p. 169) para pagar o tratamento médico de sua mãe, para ter uma casa ou um carro, “Um dos planos era ter carro, porra, que ele nunca teve” (p. 196), ou seja, a condição social desse personagem o afasta, dificulta, e mesmo inviabiliza a realização de qualquer um desses sonhos materiais.

O olhar crítico da realidade brasileira, que serve para pensar também a vida do trabalhador latino-americano, é bastante apurado nesta obra de Puig. Essa percepção das diferenças sociais está espalhada por todos os romances puiguanos. *Boquitas pintadas*, por exemplo, deixou de ser premiado porque os jurados da época, Mario Vagas Llosa e Juan Carlos Onetti, não viam projeção social ou política na obra.

No entanto, uma leitura mais cuidadosa e menos preconceituosa, veria nesse romance, tão díspar do que se escrevia à época, a representação e a crítica de uma sociedade machista e homofóbica.

Josemar distorce os fatos para adequá-los a uma versão que corresponda a imagem de “fora de série” que ele tenta vender. Isso fica mais evidente em alguns trechos do romance, quando Josemar é chamado para desentupir a pia de um velho, quase cego, que mora ao lado do apartamento em que está trabalhando. Josemar repara em um pedaço de bife sobre a pedra da cozinha e de umas notas de mil cruzeiros sobre a mesa. Ele relata com espanto o “descuido” desse velho com o dinheiro, que alguém podia pegar. É dito que o velho estava sozinho e que não percebia nada. É contado que, depois do serviço, o velho deu esse bife para ele, embrulhado num papel como presente.

Essa explicação minuciosa, o detalhamento de como foi dado esse bife, é algo que o leitor pode duvidar se corresponde mesmo à verdade. Algumas páginas à frente, uma fala o indaga: “– Quantas notas de mil cruzeiros tinha hoje à tarde sobre a mesa do velho?”(p.76). Essa voz retorna, depois, agora de forma acusativa: “– Em seu bolso tem mil cruzeiros demais, que não te pertencem” (p. 83).

A questão desse dinheiro irá reaparecer em muitas outras partes durante o romance, em acusações, possivelmente de Lourdes, mãe dos filhos de Josemar: “–Seu cagão, você não se esqueça de contar pra ela que você roubou mil cruzeiros do coitado do velho que te deu um bife de presente” (p.136).

S.A.C. é uma obra que se contrapõe à visão de que exista um único dono da verdade. Por meio de um trabalho de linguagem genial é posto em evidência o jogo entre a verdade e a mentira presente na ficção. Essa capacidade que a literatura pode ter de nos revelar outras verdades é o que Cesar Aira valoriza em Puig: “Lo que puede llegar a contarse con una lengua está en otra parte, en otra dimensión” (AIRA, 1991, p.27).

Em S.A.C, Puig coloca o leitor em uma posição de suspeitar do que está sendo dito, de montar ele próprio esse quebra-cabeça. Nos romances de Puig, algumas pistas são apagadas e algumas lacunas são, propositalmente, deixadas para que o sentido da história ganhe uma dimensão ainda maior na mente do leitor. A leitura dos romances de Puig nunca é um ato passivo. As obras de Puig não exigem apenas leitores, mas cúmplices.

Referências

- AIRA, César. *El sultán*. Paradoxa. Literatura/Filosofía, Rosario, n.6, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica – Arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 37-50.
- DA MATA, Vanessa. *A filha das flores*. Rio de Janeiro, Cia das Letras, 2013.
- DERRIDA, Jacques. “*Historia de la mentira*”.(Conferência), 1995.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.
- PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias*: Saer, Puig, Walsh. Edição ao cuidado de Patricia Somoza. Buenos Aires: Ed. Eterna Cadencia, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo veinte, 1990.
- PUIG, Manuel. *Sangue de amor correspondido*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- PUIG, Manuel *Maldição Eterna a quem ler estas páginas*. Trad. Luiz Otávio F. Barreto Leite. 16ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- SZTAJNSZRAJBER, Darío. *Filosofía a martillazos*. Buenos Aires: Ariel, 2020.
- WHEATON, Kathleen. Manuel Puig, *The Art of Fiction No. 114*. *The Paris Review*. Disponível em <<http://www.theparisreview.org/interviews/2368/the-art-of-fiction-no-114-manuel-puig>> Acesso em 30 de set. de 2021.

O olhar andaluz em *Impresiones y paisajes*: tradução comentada e anotada de *Albaicín* de Federico García Lorca

Ariane Fagundes Braga (UFMS)¹

Luciana Ferrari Montemezzo (UFMS)²

Introdução

Este trabalho tem como objetivo apresentar o esboço inicial de uma proposta em construção de uma tradução anotada e comentada do subcapítulo *Albaicín*, pertencente ao capítulo intitulado *Granada*, publicado na obra literária *Impresiones y Paisajes* (1918) do autor espanhol Federico García Lorca (1898-1936). A obra representa a produção literária inicial de um Federico ainda jovem que retrata a sua Granada natal por meio de descrições que nos remetem à paisagem andaluza e aos costumes da região do sul da Espanha. Para tal, o tradutor atua como mediador entre culturas, em nosso caso, entre Brasil e Espanha, como menciona Campos (1986) ao indicar que um tradutor não traduz de uma língua para outra, mas sim de uma cultura para outra. Dessa forma, o processo tradutório, acompanhado de anotações e de comentários, contribui na mediação entre o texto na língua fonte (LF) para a tradução na língua meta (LM), para além da análise de questões linguísticas do processo tradutório, demonstrando o caráter interdisciplinar dos Estudos da Tradução e da tradução literária de forma mais específica. Assim, é intuito deste trabalho, também, promover a reflexão de toda a extensão do processo tradutório, ressaltando a interdisciplinaridade e os diálogos possíveis da atividade do tradutor.

1. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Letras (Estudos Literários) na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mestra em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) e licenciada em Letras Espanhol e Literaturas de Língua Espanhola pela UFMS.
2. Docente no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestra em Letras pela UFMS e bacharela em Letras Habilitação Tradução de Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

A obra literária *Impresiones y Paisajes* contempla de forma satisfatória os aspectos que queremos analisar e demonstrar neste estudo: a relevância dos repertórios culturais e da interdisciplinaridade de saberes nos Estudos da Tradução e da Literatura. O texto em questão, pertence à produção inicial de García Lorca e é datado do início do Século XX. Essa produção inicial não é tão conhecida no Brasil, pois as suas obras mais populares são a trilogia *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936), representativas do teatro lorquiano. Desse modo, o estudo e a tradução de *Impresiones y Paisajes* contribuem com o *corpus* de estudos lorquianos no Brasil, ao explorar uma obra literária pouco conhecida e que consideramos identitária da produção do autor. Além disso, García Lorca é reconhecido como poeta, com obras como *Canciones* (1927), *Romancero gitano* (1928), entre outras. Para além da Literatura, destacamos o trabalho de García Lorca no teatro (fundou o grupo universitário *La Barraca*) e como ilustrador – o que demonstra o quão multifacética foi a sua produção artística.

Por meio de uma proposta de tradução anotada e comentada, buscamos trazer à luz, ao leitor brasileiro, as referências necessárias para o entendimento dos aspectos socioculturais e geográficos da Andaluzia que estão presentes no texto, relacionando elementos que contribuam no enriquecimento da experiência de leitura. A tradução do texto completo (e também dos dois trechos que serão selecionados para exemplificar o processo neste estudo) será realizada através de quadros comparativos para melhor visualização dos textos em LF e em LM. As referências linguísticas são importantes no processo tradutório, mas é fundamental que consideremos o caráter interdisciplinar da tradução ao dialogar com outros conhecimentos e, ainda, com outros repertórios, sejam eles culturais, sociais, geográficos, políticos ou históricos, tanto do texto em LF quanto do texto em LM.

Estudos da Tradução e questões culturais: perspectivas e horizontes de pesquisa

A tradução é entendida, do ponto de vista do senso comum, como uma atividade que requer conhecimentos linguísticos de dois idiomas (que aqui chamamos de LF e LM). Também no ambiente acadêmico, frequentemente, é possível notar que os estudantes acreditam

que o conhecimento linguístico basta para a realização de uma tradução de um texto acadêmico ou, ainda, de um texto literário. Logo, de início, os pesquisadores dos Estudos da Tradução já iniciam seus trabalhos demarcando as fronteiras de suas pesquisas para além das questões linguísticas entre dois idiomas envolvidos na tradução: é necessário considerar questões socioculturais, históricas e geopolíticas no fazer tradutório.

Refutado o senso comum constantemente, o tradutor no âmbito das pesquisas em Estudos da Tradução, reconhece que o processo tradutório envolve outros saberes e outras áreas do conhecimento por meio de suas práticas diárias de tradução. Cabe a nós, profissionais da área, a desmistificação sobre o mero conhecimento linguístico como pré-requisito único da prática da tradução e a ampliação da discussão interdisciplinar que envolve o processo tradutório:

No entanto, a maioria das pessoas parece não ter ideia do que é, realmente, o trabalho do tradutor. Muita gente pensa que basta saber falar uma língua estrangeira para que se possa traduzir um livro escrito nessa língua. Outros julgam que não lhes seria difícil traduzir para o português os livros que lêem em inglês, francês, espanhol ou italiano. Puro engano. A profissão de tradutor exige, como todas as profissões, longo período de aprendizagem. A técnica da tradução é difícilíssima. Pode-se quase afirmar que cada livro estrangeiro apresenta certos problemas peculiares. Problemas que exigem soluções diversas. Ler um livro estrangeiro é uma coisa; traduzi-lo é outra, completamente diferente. Muita gente, que já fez tal experiência, sabe disso (SILVEIRA, 1954, p. 9-10).

À vista disso, entendemos que a tradução atua como um processo comunicativo e como uma mediadora entre culturas, na perspectiva de Carvalhal (2003), e ainda, exige conhecimentos para além das questões linguísticas envolvidas no processo tradutório. O tradutor media culturas e repertórios culturais distintos que estabelecem um diálogo entre a obra literária NA LF e a tradução em LM:

Este novo modo de entendimento acentua, então, um traço de mobilidade na atuação comparativista enquanto preserva sua natureza “mediadora”, “intermediária”, característica de um procedimento crítico que se move “entre” dois ou vários elementos, explorando nexos e relações. Fixa-se, em definitivo, seu caráter “interdisciplinar”. (CARVALHAL, 1991, p. 10)

A tradução na perspectiva de associação às teorias que permitam visibilizar o trabalho do tradutor e o processo tradutório em si, dialoga com a tradução anotada e comentada ao demonstrar as escolhas realizadas pelo tradutor e justificar as suas opções. Essa tipologia de tradução contribui para o caráter de profissionalização e de visibilidade do tradutor ao apresentar a tradução como uma leitura possível, conforme sinalizam pesquisadoras brasileiras como Arrojo (1993) e Carvalhal (1993) em seus estudos:

A partir do reconhecimento de que há, pelo menos, um 'outro' autor a habitar o texto traduzido, desmitifica-se também a 'inocência' da tradução precisamente bem-intencionada e empenhada num esforço de 'fidelidade' cega e desinteressada ao 'original'. A visibilidade do tradutor como agente da diferença e da possibilidade de sobrevivência do original também torna visível o desejo de conquista e de apropriação implícito em qualquer ato tradutório. (ARROJO, 1993, p. 80)

O aparato crítico e a inclusão de anotações e de comentários é ainda mais importante quando uma obra literária está sendo traduzida pela primeira vez em um novo contexto de recepção. Esse material, considerado adicional, pode ser de fundamental papel na recepção da obra literária em um novo contexto linguístico e cultural ao fornecer subsídios para a leitura do texto, de acordo com o mencionado por Carvalhal:

Quando um texto é traduzido pela primeira vez, um certo aparato crítico acompanha a tradução. Geralmente, o próprio tradutor ou algum crítico explicam por que o livro foi traduzido e mesmo como o foi. Nesse contexto, a crítica literária que avalia a tradução feita é igualmente importante. Ela tem uma função decisiva na recepção de um dado texto, situando os leitores com relação ao autor, à literatura de origem e preparando o terreno para a sua adequada leitura. Assim, a análise comparativa do material que acompanha a tradução torna-se útil para conferir as flutuações da imagem de um escritor ou de uma obra e, eventualmente, identificar as causas dessa flutuação. Todo esse material permite ainda que sejam avaliadas as modificações introduzidas por determinado texto traduzido em uma dada tradição literária. (CARVALHAL, 1993, p. 51)

Superadas (ou até mesmo vencidas) algumas das ideias anteriores referentes aos conceitos de fidelidade e de equivalência considerados

cruciais no processo tradutório para estudiosos da Tradução temporalmente mais afastados dos dias de hoje, adotamos uma postura de autoria diante da tradução, mostrando que “a tradução é um processo e é um resultado, isto é, considerada como ação ou processo, bem como o resultado dessa ação, desse processo” (García Yebra, 1983, p. 145). A partir da redefinição de conceitos importantes como os de fidelidade e de equivalência tão valorizados e centrais em outros tempos, percebemos que o sujeito tradutor adquire, aos poucos, mais espaço na teoria e também na autoria da tradução, redefinindo o seu papel e a sua atuação ao longo dos tempos:

Uma das implicações fundamentais da aceitação da presença do ‘outro’ autor no texto traduzido é a possibilidade de que tradutores e tradutoras deixem de fingir uma neutralidade e uma ausência impossíveis e, conseqüentemente, uma inocência e uma fidelidade também impossíveis, abrindo caminho para o início de uma nova tradição instalada fora dos limites da invisibilidade e da culpa milenares que têm construído o cenário e o enredo de seu trabalho. (ARROJO, 1993, p. 85)

Assim, nossas reflexões em torno da tradução aceitam a presença de um *outro* e desacreditam em conceitos como neutralidade, equivalência perfeita e fidelidade cega do tradutor em relação ao autor, passando a uma ideia de ética de tradução, pensada em uma nova tradição que percebe a tradução também como um espaço de autoria. A tradução pode ser pensada como uma leitura e, cada tradutor fará a proposta de uma leitura diferente de acordo com o seu repertório linguístico e cultural ao encontro do exposto por Carvalhal:

A tradução é assim uma das leituras possíveis do texto, a realização de suas potencialidades. Por isso estamos no terreno da dialética do mesmo e do outro. Podemos pensar que todo texto traduzido é um texto reescrito mas também um texto a reescrever, pois ele permitirá sempre outras versões. Nisto, a meu ver, reside a riqueza do procedimento da tradução literária, a de tornar real a potencialidade que o texto original tem de ser outro. (CARVALHAL, 1993, p. 50)

Dito isso, compreendida a tradução como uma leitura possível e diferente para cada tradutor (sujeito dotado de especificidades e subjetividades diferentes), a tradução anotada e comentada corrobora no entendimento da especificidade e da singularidade de cada

percurso tradutório traçado por um sujeito-tradutor. O texto traduzido é, assim, um convite à leitura tanto do texto em LF quanto o texto em LM acompanhado do suporte adicional composto pelo tradutor:

Portanto, o único prestígio que um tradutor pode ganhar vem da prática da tradução, não como uma forma de expressão pessoal, mas como uma colaboração entre grupos divergentes, motivada por um reconhecimento de diferenças linguísticas e culturais que a tradução necessariamente reescreve e reordena. (VENUTI, 2019, p. 15)

Na perspectiva dos estudos de Venuti, o tradutor reescreve e reordena não somente questões linguísticas, mas também culturais em sua prática tradutória, ideia que estamos ratificando ao longo desta pesquisa ao considerarmos cada sujeito-tradutor como dotado de especificidades e de subjetividades próprias, tornando a sua tradução uma leitura única e composta de um conjunto de seus repertórios e conhecimentos.

Andaluzia à flor da pele: fortuna crítica de Federico García Lorca e considerações necessárias para o estudo de sua obra

Federico García Lorca (1898-1936), nascido e assassinado em Granada, na Espanha, é o segundo autor espanhol mais traduzido no mundo, de acordo com Montemezzo (2020, p. 102). O autor viveu em sua Granada natal, em Madri, e tem passagens por Nova York (1929-1930), Havana (1930) e Buenos Aires (1933-1934). Além de poeta, dramaturgo e ilustrador, também atuou fortemente na condução do grupo de teatro *La Barraca* que viajou por várias partes da Espanha, atuando em todas as frentes de trabalho do grupo. É o sucesso como dramaturgo que também faz que sua obra seja reconhecida nas Américas, fato que promove a sua estadia de quase seis meses de sucesso nos teatros mais famosos da época de Buenos Aires.

A obra estudada nesta pesquisa, *Impresiones y Paisajes*, foi publicada em 1918 e reflete o olhar de um Federico jovem que viaja e explora a Andaluzia, descrevendo a paisagem, a arquitetura e a cultura local, ressaltando as cores e os sons da sua terra natal. Dito isso, de início, é preciso que reflitamos sobre a simbologia da cidade na obra lorquiana e, ainda, sobre a presença de um conjunto de aspectos rurais e bucólicos, a herança árabe e outros pontos cruciais da cidade.

Percebe-se, de acordo com os estudos de Gomes mencionados anteriormente, que a obra lorquiana é indissociável da paisagem granadina, em especial em *Impresiones y Paisajes*, marco dos inícios da obra do autor. A presença de elementos do folclore andaluz é notável ao longo de todos os capítulos de *Impresiones y Paisajes* e, em especial em *Albaicín*, é possível percorrer a sua arquitetura por meio de palavras. Nota-se que a obra literária é fruto de estudos de Lorca, de viagens e da intenção de reunir vários elementos andaluzes em uma mesma obra:

A literatura, a música, a arte e as excursões de estudo marcam o intenso período da formação espiritual do poeta quando então surge sua antologia em prosa *Impresiones y Paisajes*. Porém, novos interesses despontam, e crescem os laços afetivos do jovem Lorca, revelando uma inclinação natural à jovialidade, mostrando uma riqueza interior que se manifestava sob a forma de amor e ternura. (LARA, 2009, p. 10)

É por meio de minuciosas descrições que, ao longo do capítulo Granada, somos transportados para o universo lorquiano da sua juventude, entre *vegas*, *chumberas* com seus *chumbos* e outros elementos andaluzes que veremos a seguir.

Questões semânticas relacionadas à cultura granadina: análise de algumas escolhas de tradução

Para o recorte analítico deste trabalho, tomamos como base algumas questões semânticas encontradas no subcapítulo *Albaicín*, texto presente no capítulo *Granada* de *Impresiones y Paisajes*. O texto traz descrições minuciosas das ruas e das paisagens de Granada, o que exige a pesquisa, por parte do tradutor, em relação às referências culturais granadinas, em especial à cultura árabe, pois Albaicín é o bairro árabe da cidade. Destaca-se, também, o uso da variante peninsular do Espanhol, o que pode ser um desafio à parte na busca por referências e no entendimento de expressões locais.

Entendemos que a mediação do tradutor em relação à cultura do outro e em relação à própria cultura (considerando aqui Brasil e Espanha), é de fundamental importância e contribui para a divulgação da obra literária e à recepção em uma nova comunidade cultural. Em alguns trechos, propomos que seja estabelecido um diálogo entre o

tradutor e o leitor, explicitando algumas questões culturais presentes na obra literária, o que na tradução anotada e comentada é realizado por meio de texto que pode ser apresentado antes ou depois do processo tradutório. Ao considerarmos o espaço que dispomos neste trabalho, sugerimos a reflexão sobre dois trechos para análise, estruturados em quadros comparativos que trazem o texto em LF à esquerda e o texto em LM à direita, acompanhados, posteriormente, da discussão em torno das palavras e/ou expressões destacadas em negrito.

Trecho 1:

<p>Son las calles estrechas, dramáticas, escaleras rarísimas y desvencijadas, tentáculos ondulantes que se retuercen caprichosa y fatigadamente para conducir a pequeñas metas desde donde se divisan los tremendos lomos nevados de la sierra, o el acorde espléndido y definitivo de la vega.</p>	<p>São as ruas estreitas, dramáticas, escadas esquisitíssimas e desencontradas, tentáculos ondulantes que se retorcem caprichosa e cansativamente para levar a pequenos caminhos onde se avistam os enormes montes nevados da serra ou o acorde esplêndido definitivo da vega.</p>
--	---

A palavra *vega* faz referência à paisagem rural e bucólica de terreno baixo, frequentemente encontrada em Granada e região. Segundo a Real Academia Española (RAE), *vega* é um *terreno bajo, llano y fértil*. Também é um terreno que pode ser inundado diante do aumento das águas. Já para o *Diccionario Práctico Grijalbo*, é uma *tierra fértil de regadío, baja y llana*³. Diante da existência da palavra *veiga* em português, deparamo-nos com o dilema tradutório de simplesmente traduzirmos a palavra para o português, com o receio de perdermos a referência à paisagem granadina. Em uma tradução literária que opte pela inserção das notas de rodapé, nossa sugestão seria acrescentar a definição de *vega* encontrada na RAE e manter a palavra em Espanhol, com o uso de itálico, para destacar que esse termo faz referência a uma paisagem que, ao traduzi-la, talvez perca a carga semântica que a *vega* carrega junto aos espanhóis.

3. A definição do *Grijalbo* está mais de acordo com o que se vê em Granada, porque a fertilidade só é obtida por meio do regadio artificial (*acequías*, em espanhol). Isso está muito presente em obras literárias como *Yerma*, por exemplo.

As paisagens específicas de algumas regiões dificilmente podem ser traduzidas sem um acréscimo explicativo por parte do tradutor. Por exemplo, como explicamos o cerrado brasileiro ou o nosso Pantanal a um estrangeiro? Ou como podemos traduzir o termo deserto se temos desertos africanos e sul-americanos com características e repertórios culturais que os cercam que são tão distintos? Para tanto, propomos que da mesma forma que a *vega*, a paisagem seja mantida em LF e acrescida de anotações e comentários ou, ainda, de uma nota de rodapé explicativa para mediar a leitura no contexto de recepção em LF.

Esse processo de inserção de notas de rodapé ou de escrita de anotações e comentários (que podem aparecer antes ou depois da tradução em si) explicita tanto o processo como o resultado da tradução, conforme García Yebra (1983) propõe em suas pesquisas. Para Carvalho (2003), a função da tradução é possibilitar que as obras literárias circulem fora do contexto da literatura de origem. Por isso, o suporte técnico do tradutor, ao pensarmos que esse fará uma pesquisa tanto linguística quanto cultural/literária a respeito da obra traduzida, poderá facilitar a leitura da obra literária de textos mais distantes em termos culturais, criando novas pontes e novos elos entre as obras literárias e novos contextos de recepção.

Trecho 2:

Aquí y allá siempre los ecos moros de las **chumberas**... Y las gentes en estos ambientes tan sentidos y miedosos inventan las leyendas de muertos y de fantasmas invernales, y de duendes y de marimantas que salen en las medias noches cuando no hay luna vagando por las callejas, que ven las comadres y las prostitutas errantes, y que luego lo comentan asustadas y llenas de superstición.

Aqui e lá sempre os ecos árabes das **figueiras-da-Índia**... E as pessoas nesses ambientes tão sentidos e medrosos inventam as lendas de mortos e de fantasmas do inverno, e de duendes e de fantasmas que saem à meia-noite quando não há lua vagando pelas ruelas, que vem as comadres e as prostitutas errantes e que em seguida comentam isso, assustadas e cheias de superstição.

Já a palavra *chumbera*, de acordo com a RAE, faz referência a *higuera chumba*, cujo fruto é o *chumbo*, *higo* ou, ainda, *higo chumbo*. A *chumbera* é, ainda de acordo com a RAE, uma planta originária de

regiões desérticas do norte do México (onde é chamada de *nopal*) e do sudoeste dos Estados Unidos. Ao pesquisarmos sobre as possibilidades de tradução para o português brasileiro, encontramos expressões como *figo-da-Índia*, *figo-do-diabo*, *figo-palmeira* ou *tuna*. Da mesma forma que no trecho um, descrito anteriormente, o tradutor encontra-se diante do dilema de manter a palavra em Espanhol ou encontrar uma expressão que faça referência à mesma planta em português brasileiro. Diferentemente da opção tradutória realizada no trecho um, opta-se pela tradução do termo como *figueira-da-Índia*, pois entendemos que a mesma planta também existe no Brasil, variando regionalmente o seu uso entre as expressões encontradas no português brasileiro.

Sugere-se, de forma complementar, que em ambos os casos sejam adicionadas referências em imagens, como forma de anexos à tradução, por exemplo, para que o leitor tenha alusões visuais sobre a *vega* de Granada ou sobre o formato semelhante a um cactus da *figueira-da-Índia*. Com o advento da *Internet*, os registros de figuras/fotos são facilmente encontrados, o que antigamente o tradutor precisaria recorrer a uma publicação como um dicionário enciclopédico/ilustrado ou obra técnica.

Acrescido a isso, salientamos que a pesquisa *in loco*, neste caso, realizada por uma das pesquisadoras em Granada é de fundamental importância na construção do repertório cultural do tradutor, facilitando no entendimento das expressões particulares assinaladas e na mediação entre a tradução e a leitura realizada pelo leitor brasileiro.

Considerações finais

Concluindo, salientamos a importância da explicitação do fazer tradutório entendido como processo e como resultado (García Yebra, 1983) com o intuito de mostrar a tradução como atividade interdisciplinar que dialoga com diferentes áreas do conhecimento, para além de questões linguísticas. O diálogo promovido entre tradutor e leitor a respeito das escolhas realizadas e das justificativas dessas escolhas, trabalha em prol da tão almejada visibilidade do tradutor e do entendimento da presença do tradutor como sujeito dotado de subjetividade, desmitificando a falsa ideia de neutralidade que imperava anteriormente, principalmente na tradução literária.

Diante das especificidades culturais presentes na obra literária, destacamos a importância da construção e da ampliação repertório cultural do tradutor, da pesquisa e da curiosidade constante que é necessária, da busca de referências (bibliográficas, históricas, geográficas, de imagens, de terminologias, etc) e, no caso da tradução literária, da leitura da fortuna crítica e do conjunto da obra do autor literário a ser traduzido. Entendemos o processo tradutório como interdisciplinar. Tal procedimento é capaz de apresentar desafios e/ou barreiras que ultrapassam as questões linguísticas que podem ser pesquisadas em dicionários, gramáticas ou outros meios de pesquisa linguística.

Em *Impresiones y Paisajes* é possível nitidamente entender que o tradutor precisa ter noções de geografia e de história da Espanha, para conseguir compreender a importância da herança árabe no sul do país e buscar as referências culturais necessárias para o entendimento das minuciosas paisagens que são descritas no texto, bem como a própria referência à região do bairro árabe de Granada.

Referências

- ARROJO, R. (Org). *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- CAMPOS, G. *O que é traduzir*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CARDOSO, R. M.; MONTEMEZZO, L. F. (Org). *Espaços de memória na literatura espanhola e hispano-americana*. Campinas: Pontes Editores, 2020.
- CARVALHAL. T. F. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 1, n. 1, Niterói, 1991, p. 9-21. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/1>>, acesso em 20/09/2020.
- CARVALHAL. T. F. A tradução literária. *Organon* 20. *Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Volume 7, n. 20, p.47-52. Porto Alegre: 1993.
- CARVALHAL. T. F. *O próprio e o alheio: ensaios sobre Literatura Comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- DICCIONARIO de la Real Academia Española (DRAE). Disponível em: <<http://www.rae.es/>>.
- DICCIONARIO *Práctico Grijalbo*. México D. F: Editorial Grijalbo, 2006.
- GARCÍA LORCA, F. *Impresiones y paisajes*. Madrid: Cátedra, 1994.

- GARCÍA YEBRA, V. *Ideas generales sobre la traducción*. In: *Tradução e Comunicação São Paulo*. EDUSP, 1983. n. 2, p. 145-158.
- HOUAISS, A. *Houaiss eletrônico*. Instituto Antônio Houaiss. Editora Objetiva, 2009.
- LARA, I. M. *A concepção literária e simbólica encontrada nas Canciones de Federico García Lorca: um estudo de caso*. Dissertação de mestrado (Teoria Literária). Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2009, 116p. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11802?locale=pt_BR>, acesso em: 04/09/2021.
- MONTEMEZZO, L. F. García Lorca, de autor e diretor a alvo dos fascistas espanhóis. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 1, p. 117-130, jan./jun. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11999/7413>>, acesso em 01/09/2021.
- MONTEMEZZO, L. F. *Trilogia dramática da terra espanhola: a tradução como processo e como resultado*. 2008. 331f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- SILVEIRA, B. *A arte de traduzir*. São Paulo: Melhoramentos, 1954.
- VENUTI, L. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelyrin *et al.* Bauru: UNESP, 2019.

**Os processos de uma catástrofe humana:
discussões sobre a obra *Os afogados e os sobreviventes*,
de Primo Levi a partir da teoria de Walter Benjamin**

Carolina Izabela Dutra de Miranda (UFMG)

“A arte cria um efeito de irrealidade que não é alienador ou dessensibilizador. No melhor dos casos, ela também fornece algo como uma casa segura para a emoção e para a empatia.” (HARTMAN, 2000, p. 220). Ao comentar a famosa e impactante frase de Theodor Adorno “escrever poesia depois de Auschwitz é um sinal de barbárie” (ADORNO, 1995, p.119), Geoffrey Hartman propõe que a arte pode criar um efeito de irrealidade que não é alienador ou dessensibilizador. A arte poderia oferecer um lugar para afetividade e para sofrimento das vítimas dessa barbárie. Assim, em seu texto “Holocausto, testemunho, arte e trauma” (2000), o estudioso reafirma a necessidade e a importância de falar e escrever sobre a catástrofe do holocausto não apenas pelos sobreviventes, mas por todos, para que a história não se repita.

O objetivo deste trabalho é inter-relacionar as perspectivas de história e de catástrofe, de Walter Benjamin, à obra *Afogados e sobreviventes* (1986), de Primo Levi. Para tanto, serão discutidas partes do texto “Teses sobre o conceito de história” (1940) e, a partir de tal discussão serão analisados aspectos como a catástrofe humana, a coisificação e a proximidade com a “animalização”, tratadas por Primo Levi em sua obra. Também serão correlacionadas as proposições de Márcio Seligmann acerca dos aspectos trabalhados por Walter Benjamin, como a literatura de testemunho e a catástrofe. Por fim, objetiva-se culminar na reflexão a respeito da necessidade e da importância dos estudos sobre o holocausto para a presente geração e também para as futuras.

Uma nova perspectiva de estudo da história das catástrofes

Na obra *Aviso de incêndio* (2005), Michael Lowy contextualiza a produção do texto “Teses sobre o conceito de história” (1940), de Walter Benjamin, explicitando que o mesmo foi escrito durante a década de 1940, um pouco antes da tentativa do teórico de fugir da França, de ser capturado pela Gestapo e de cometer o suicídio. Essa obra de Benjamin

realiza críticas ao positivismo, à forma como o historicismo tradicional constrói seu discurso, além de conter reflexões sobre o marxismo e sobre o contexto político e histórico contemporâneos ao autor.

Em sua primeira tese, Walter Benjamin propõe, como tema central do texto, a discussão sobre como o historicismo constrói o discurso sobre a história por meio de uma visão dos dominadores. Essa tese será explicitada através da metáfora irônica do boneco manipulado que controla o jogo de xadrez: “A vitória está sempre reservada ao boneco a que se chama ‘materialismo histórico’. Pode desafiar qualquer um se tiver ao seu serviço a teologia [...]” (BENJAMIN, 2016, p. 9). O teórico propõe que é preciso lutar contra a visão positivista da história como uma sucessão de vitórias e, ainda, que é preciso lutar contra o inimigo histórico, as classes dominantes. No contexto de 1940, essa classe poderá ser associada diretamente ao fascismo.

Em sua segunda tese, Benjamin especifica sua teoria sobre a história, tratando da ideia de que a história deve levar a uma redenção do passado em relação ao presente: “Por outras palavras: na ideia que fazemos da felicidade vibra também inevitavelmente a da redenção. O mesmo se passa com a ideia de passado de que a história se apropriou. O passado traz consigo um *index* secreto que o remete para a redenção” (BENJAMIN, 2016, p.10). Ou seja, é preciso haver uma análise do passado, da herança deixada pelas batalhas e derrotas das antigas gerações. Para Benjamin, a humanidade deverá fazer sua própria redenção, a qual poderá ser lida e inter-relacionada ao marxismo, explicitando que a libertação dos trabalhadores será obra deles mesmos. Essa redenção mostra também um dos aspectos que torna Benjamin um crítico de destaque em sua época: ele é um teórico que fala sobre sua história contemporânea, sobre a necessidade de ver e de discutir a história do presente, e não somente olhar para o passado como a única matéria possível da história.

Em sua terceira tese, o teórico destaca a forma como se olham e se valorizam os acontecimentos do passado: “O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos, faz jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história. [...] só para a humanidade redimida o passado se tornará citável em cada um dos seus momentos” (BENJAMIN, 2016, p.10). Ou seja, é necessário voltar-se para as lutas, os sonhos e as batalhas do passado tendo este como uma espécie de testamento para a política e para os movimentos sociais

presentes. A história do passado somente fará sentido se contribuir, em certa medida, para o estudo do presente.

Em sua quarta tese, Walter Benjamin critica explicitamente os historicistas que veem a história como uma espécie de evolução dos fatos e que terminam por tratar da história como se fosse uma sucessão de vitórias dos poderosos. O teórico defende uma história que englobe o ponto de vista dos vencidos, dos oprimidos e dos explorados.

Em recepção a obra de Walter Benjamin, Márcio Seligmann-Silva propõe, em sua coletânea *História, memória, testemunho: o testemunho na era das catástrofes* (2003), que, ao sugerir uma história que se volte para a visão dos vencidos, Benjamin se posiciona contra o historicismo que apenas reproduz a alienação em relação a experiência e ao indivíduo moderno. Para Seligmann, o teórico alemão reafirma a força do trabalho da memória que se posiciona contra o historicismo. “Benjamin reafirmou a força do trabalho da memória: que “a um só tempo destrói os nexos (na medida em que trabalha a partir de um conceito forte de presente) e (re)inscreve o passado no presente” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 389). Ao construir a história como base em testemunhos de indivíduos e seus vários pontos de vista, o que englobaria a visão dos oprimidos, Benjamin propõe uma reescrita da história que se construiria por meio de camadas.

É justamente a visão dos vencidos, expressa por meio de um relato que resgata a memória, que será observada na obra *Os Afogados e os sobreviventes* (2016), de Primo Levi. O italiano, formado em química, que foi levado ao campo de Auschwitz, ainda jovem por volta dos 25 anos, publicou seu primeiro livro de memórias sobre o holocausto em 1947, *Isto é um homem?* (1988). Anos mais tarde, escreve a obra a ser analisada no presente trabalho. Em seu relato a escritura bem-acabada, reflexiva e detalhada chama a atenção e, de fato, indica a existência um senso comum presente na mentalidade social: a ideia de que a história ao receber o crédito ao longo das civilizações é sempre a história dos vencidos, dos dominadores. Esse aspecto é explicitado quando o químico narra a fala de um soldado da SS:

Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros da propaganda aliada

e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história dos Lager. (LEVI, 2016, p. 7).

A fala do soldado nazista traduz uma visão historicista que foi reproduzida durante anos e que será questionada por Benjamin, ou seja, aquela de que a voz é sempre dada aos opressores e vencedores e nunca aos oprimidos e vencidos.

Em sua quinta tese, o teórico alemão dá continuidade a sua crítica à visão historicista tradicional, porém tratando agora dos aspectos relacionados ao tempo, à forma de tratar passado e presente. Nesse contexto, Benjamin propõe que seja estudado aquilo que chama de constelação. De acordo com Michael Lowy (2005), a constelação seria a crítica que um fragmento do passado forma especificamente com um tempo presente. Depreende-se, segundo Lowy, que, enquanto a história não para, não se pode dizer a última palavra sobre o passado. Dessa forma, o historiador seria visto como “um indivíduo que corre sempre o risco de não ser compreendido em sua época” (LOWY, 2005, p. 64). Para Benjamin, a história é um processo ininterrupto e, em sua sexta tese, ele irá destacar o perigo de se fazer uma história somente do sujeito histórico atual, das classes dominantes.

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. [...] Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. (BENJAMIN, 2016, p. 11).

A história tradicional teria sempre transformado as classes populares em instrumento das classes dominantes, o que estaria relacionado a ascensão do nazismo na Europa. Essa perspectiva de uma história que privilegia as classes dominantes, permanecerá no centro da discussão das teses, quando Benjamin introduz o que chama de “identificação afetiva”, acusando o historicismo de se identificar sempre com os vencedores e de não expressar o ponto de vista e o papel ocupado pelos vencidos. De acordo com Michael Lowy, essa identificação estaria associada a *acedia*: “termo latino que significa indolência do coração, a melancolia” (LOWY, 2005, p. 71). A *acedia* levaria os indivíduos a uma submissão total às coisas que existem, dessa forma os historicistas demonstram uma visão empática em relação ao dominador, na qual o melancólico, o dominado se submete às forças

do poder já vigente. Na sétima tese, Benjamin trata de um patrimônio cultural advindo de uma tradição que valoriza os opressores, mas que não poderia existir sem o trabalho e a presença dos oprimidos. “Porque ela deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2016, p.12-13). Ou seja, todo documento histórico é a comprovação do acontecimento de uma catástrofe, da opressão e da barbárie. É por isso que cabe aos historiadores ir contra a versão oficial do progresso, enxergar a contramão das novas guerras, recusar a identificação com os heróis, cumprindo “a missão de escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2016, p. 12-13).

Primo Levi, em algumas de suas obras, cita as correspondências que trocou com seus leitores e as perguntas feitas por pessoas que escutaram o seu relato e conta sobre um questionamento comum pronunciado aos sobreviventes do holocausto: mas porque vocês não se rebelaram? Havia um número muito maior de prisioneiros do que de guardas da SS, porque vocês não tentaram lutar? Esses questionamentos, em certa medida cruéis e covardes, podem ser respondidos com as reflexões do próprio Levi em *Os afogados e os sobreviventes* (1986), quando ele questiona justamente a consonância de grande parte da sociedade alemã com os ditadores nazistas, com o poder vigente. Apesar das várias provas e suspeitas, boa parte da sociedade apoiou e não questionou os opressores nazistas em suas práticas de barbárie, em grande parte motivadas pela busca do lucro:

Outras indústrias, ou talvez as mesmas, lucravam com fornecimentos ao próprio Lager: madeira, materiais de construção, tecido para o uniforme listrado dos prisioneiros, vegetais desidratados para a sopa, etc. Os fornos crematórios mesmos tinham sido projetados, construídos, montados e testados por uma empresa alemã, a *Topf de Wiesbaden* (ainda em atividade até 1975: construía fornos para uso civil, sem considerar oportuno modificar a razão social.) É difícil pensar que o pessoal dessas empresas não se desse conta do significado expresso pela qualidade ou pela quantidade das mercadorias e dos equipamentos que eram encomendados pelos comandos SS. A mesma argumentação se pode fazer, e foi feita, em relação ao fornecimento de veneno empregado nas câmaras de gás de Auschwitz: o produto, substancialmente ácido cianídrico, há muitos anos era usado para a desinfecção dos porões de embarcações, mas o brusco aumento da encomendas a partir de 1942

não podia passar inobservado. Devia gerar dúvidas, e certamente gerou, mas elas foram sufocadas pelo medo, pela avidez de lucro, pela cegueira e estupidez voluntária que mencionamos, e em alguns casos (provavelmente poucos) pela fanática obediência nazista. (LEVI, 2016, p. 11).

O relato de Primo Levi indica que, se nem a maioria da sociedade alemã, que estava fora dos campos, reagiu ao nazismo, como eles prisioneiros de guerra, violentados, subnutridos, humilhados e, muitas vezes, doentes reagiriam ao exército SS e ao regime totalitário de Hitler? O testemunho do italiano demonstra na prática a construção do discurso histórico almejado por Benjamin, englobando as visões e os papéis exercidos pelos vencidos e oprimidos.

Márcio Seligmann propõe em sua obra *História, memória, testemunho: o testemunho na era das catástrofes* (2003), que, para Benjamin, a historiografia deve deixar de ser uma narração de sucessos e deve se tornar uma narração de fragmentos, de ruínas. Essas representariam a síntese paradigmática de tempo e espaço. “A visão – barroca – da história como um amontoado de ruínas – descrita tanto no livro sobre o drama barroco alemão, como nas teses ‘Sobre o conceito de história’ – indica um primeiro sentido do conceito de catástrofe que permeia toda reflexão histórica de Benjamin” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 389). Na obra *Catástrofe e representação* (2000), Seligmann esclarece que o teórico alemão compreende a catástrofe como uma ruptura absoluta que implica na destruição e no desmoronamento da história, levando a sua redenção. O estudioso explica que a palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, ‘virada para baixo’ (*kata + strophé*). Outra tradução possível é ‘desabamento’ ou ‘desastre’; ou mesmo o hebraico Shoah, especialmente apto no contexto” (SELIGMANN e NESTROVSKI, 2000, p. 8). A catástrofe provocaria o trauma, outro conceito grego que significa ferimento. “Trauma” deriva ‘da raiz indo-européia com dois sentidos: ‘friccionar, triturar, perfurar’; mas também ‘suplantar’, ‘passar através de’” (SELIGMANN e NESTROVSKI, 2000, p. 8). Constrói-se, portanto, uma contradição em que o elemento que perfura e fere é ao mesmo tempo o que faz suplantá-lo, chegar a cura, deflagrando o paradoxo da experiência catastrófica. Dessa forma, narrar a experiência traumática vivida durante a catástrofe é uma forma de curar-se, de entender o passado monstruoso para reintegrar-se àquele sofrimento causado pela experiência do horror.

A concordância das classes altas, industriais e comerciais com o nazismo, exposta por Primo Levi, será aprofundada por Benjamin em sua oitava tese, ao propor que é preciso lutar contra o estado de exceção, pois a tradição parece ensinar que a opressão realizada pelo estado de exceção é uma regra. “Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a essa ideia. Só então se perfilará diante dos nossos olhos, como nossa tarefa, a necessidade de provocar o verdadeiro estado de exceção; e assim a nossa posição na luta contra o fascismo melhorará” (BENJAMIN, 2016, p.13). Essa tradição normaliza a opressão, a violência e a barbárie como se fossem as fases de um processo inevitável de progresso. O teórico desenvolve a crítica do estado de exceção, destacando seu ponto de vista em relação aos outros historiadores de sua época: Benjamin acredita que se deve estudar a história do presente e não apenas a história do passado. Para o teórico alemão o fascismo é um vestígio do passado, o fascismo mantém relação com a sociedade industrial e capitalista, sendo assim um fenômeno moderno. Por isso o fascismo triunfa nos países mais desenvolvidos, abolindo completamente a ideia de classes.

O relato e a análise da estrutura social de poder dentro do campo, realizadas por primo Levi, permite aos leitores uma nova perspectiva sobre a dinâmica de funcionamento dessas organizações que eram terríveis “máquinas da morte”. E permite também outras interpretações, por exemplo, quando Levi destaca que muitos dos sobreviventes, homenageados e vistos como vítimas do holocausto pela sociedade no pós-segunda guerra, somente sobreviveram justamente por fazer parte do grupo de prisioneiros privilegiados, aspecto que tece um caráter paradoxal à narrativa histórica.

A importância da literatura de testemunho

É justamente nos fragmentos contraditórios, nas ruínas a serem revisitadas, que Benjamin vê uma forma autêntica de realizar um estudo da história e das catástrofes da humanidade, sobretudo as de seu tempo. Na obra *O local da diferença* (2005), Márcio Seligmann destaca que o evento da *Shoah* aparece como central nas teorias sobre o testemunho. Para o estudioso, “O evento catastrófico é um evento singular porque, mais do que qualquer fato histórico, do ponto de vista das vítimas e das pessoas nele envolvidas, ele não se deixa reduzir em

termos do discurso” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 84). Em outra coletânea, *Catástrofe e representação* (2000), o pesquisador complementa que a catástrofe, a memória e o trauma se traduzem por meio do testemunho sem se deixar capturar pelo pensamento ou pelo discurso. Assim, para o leitor ou intérprete, o dilema será compreender a natureza do que foi vivido. “Se Habermas escreve, então, que Auschwitz ‘mudou as bases para a continuidade das condições de vida na história’, é precisamente porque esse evento desafia, para sempre, as formas de pensar, elaborar, representar – e não só no que tange ao holocausto” (SELIGMANN/NESTROVSKI, 2000, p. 10). Assim, a *Shoah* será vista pelo estudioso como um evento limite, devido a impossibilidade de sua representação, uma catástrofe intensa e devastadora que reorganiza a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade de representá-lo. O testemunho é marcado pela literalização e pela fragmentação, em que a literalização seria a incapacidade de traduzir o vivido. Já a fragmentação seria uma forma de literalizar a psique cindida pela traumatização e a representação que ele apresenta ao leitor. A cena do testemunho será normalmente caracterizada como a cena de um tribunal, e por isso, também será considerada um documento histórico. Esse documento histórico é o documento de cultura, de barbárie, a que Benjamin se refere, e que tentará reconstruir a experiência de viver e contemplar a catástrofe.

Os afogados e os sobreviventes (1986), será uma dentre as muitas obras que relatam a experiência do holocausto em que será observada a descrição e narração dos processos de desumanização, coisificação e um processo próximo a “animalização” dos prisioneiros, sobretudo os judeus. A maior catástrofe que se deflagra aqui será a catástrofe humana, o “deixar de se sentir humano” pelos prisioneiros, que culminará no trauma.

Os processos da catástrofe humana.

Ao se referir à obra *Isto é um homem?* (1988), primeira obra de testemunho de Primo Levi, Seligmann, em *O local da diferença* (2005), destaca uma fala do escritor sobre a impossibilidade de descrever o terror do holocausto, ressaltando a impotência das palavras diante do testemunho “a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem’, ele escreveu” (LEVI, 1990, p.

51 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 78). A aniquilação e ofensa referidas por Levi podem ajudar a entender o que sugere o próprio título da obra: a pergunta sobre ser um homem pode ser compreendida como o questionamento daquele que vive processos intensos de violência, humilhação e desumanização em Auschwitz. Esse processo de desumanização será diretamente citado por Levi em *Os afogados e os sobreviventes* (1986):

Era uma consequência lógica do sistema: um regime desumano difunde e estende sua desumanidade em todas as direções, inclusive e especialmente para baixo; salvo as resistências e tropas especiais, também corrompe suas vítimas e seus opositores. A inútil crueldade do pudor violado condicionava a existência de todos os Lager. As mulheres de Birkenau contam que, uma vez obtida uma gamela (uma grande vasilha esmaltada), dela deviam se servir para três usos distintos: para tomar a sopa cotidiana; para evacuar à noite, quando o acesso a latrina era vedado; e para se lavarem, quando havia água nos lavabos. (LEVI, 2016, p. 91-92).

Essa falta de instrumentos cotidianos que conduz à humilhação, será retratada novamente por Levi ao se referir a escassez de talheres, já que quando se entrava no campo nada se poderia levar. Os prisioneiros iniciantes eram lavados ao exercício, quase animalesco, de comer a sopa com as mãos e sorver os seus restos direto da gamela. Os talheres só poderiam ser obtidos por meio de compra ilegal, em que o prisioneiro teria de deixar de comer o pão matutino ou tomar a sopa do almoço para dar o suprimento como forma de pagamento ao vendedor. O que leva ao sofrimento do prisioneiro, já que a “ração diária” era insuficiente para dieta de duas mil calorias mínimas necessárias ao suplemento do corpo humano. Porém, ao ser libertado de Auschwitz, Levi relata que “encontramos nos depósitos, milhares de colheres novíssimas de plástico, além de dezenas de milhares de colheres de alumínio, de aço e até de prata, [...] Não se tratava, portanto, de uma questão de economia, mas de uma intenção precisa de humilhar” (LEVI, 2016, p. 93).

O processo de humilhação e violência que levaria a uma desumanização dos prisioneiros judeus será tratado por Adrián Cangi em seu artigo “Imagens do horror. Paixões tristes” (2003), O estudioso destaca que não apenas o testemunho de Primo Levi, mas também as obras de Elie Wiesel e Hannah Arendt contribuíram para a compreensão desse processo realizado de modos diversos em que ódio é

despojado de maneira banal, por meio de uma violência inútil destinada a causar a dor do suplício. Para Cangi (2003), os corpos dos carrascos não apenas rompem um limite, mas se colocam em um ato criminal, demonstram a potência dos instrumentos de uma grande máquina letal, que levaria a morte no campo, pela violência ou pelas câmaras de gás. De acordo com Levi, esse processo de rebaixamento, aviltamento, fazia parte de um sistema contra reacionário que tinha o objetivo primário de romper a capacidade de resistência dos adversários. Esse procedimento se iniciava na entrada do prisioneiro no campo, que era visto como um ‘germe’. Nesse processo de “iniciação”, o prisioneiro é submetido aos “chutes e os murros desde logo, muitas vezes no rosto; a orgia de ordens gritadas com cólera autêntica ou simulada; o desnudamento total; a raspagem dos cabelos; a vestimenta de farrapos” (LEVI, 2016, p. 29). Para o italiano, essas particularidades no tratamento aos judeus eram deliberadas e não meramente casuais, eram, portanto, elementos constituintes da máquina de desumanização nazista. O processo de enlouquecimento, humilhação e inferiorização não era tocante apenas aos prisioneiros, ele também afetava aqueles que eram obrigados a fazer parte dos esquadrões especiais:

[...] o horror intrínseco dessa condição humana impôs a todos os testemunhos uma espécie de pudor; por isso, ainda hoje é difícil construir uma imagem do que “significava” ser forçado a exercer esse ofício durante meses. Alguns testemunharam que aqueles desgraçados dispunham de uma grande quantidade de bebidas alcoólicas, encontrando-se permanentemente num estado de embrutecimento e prostração total. Um deles declarou: “Ao fazer este trabalho, ou se enlouquece no primeiro dia, ou então se acostuma.”. Mas outro disse: “Por certo, teria podido matar-me ou me deixar matar; mas eu queria sobreviver, para vingar-me e para testemunhar. Vocês não devem acreditar que nós somos monstros: somos como vocês, só que muito mais infelizes”. (LEVI, 2016, p. 40-41).

A situação dos esquadrões relatada por Levi demonstra que o mal praticado nos campos de extermínio se irradiava a todos: a quem o recebia por meio da violência, que poderia sofrer até morrer no campo ou sobreviver ao campo e sofrer o resto de sua vida com as memórias do horror; e também a quem as praticava, condenado a uma culpa eterna por ter contribuído com a violência praticada em uma das maiores barbaridades já vistas pela raça humana.

Adrián Cangi, ao tratar sobre os infíndos meios de violência e de tortura praticados nos campos, desnuda uma nova face desse processo, a coisificação pela linguagem com que eram nomeados e descritos os prisioneiros pelos soldados: “Talvez, sim, experimentaram sentimentos para com suas vítimas, mas profundamente governados por uma razão instrumental, sustentada na eficiência. Isto pode ler-se no interior mesmo da linguagem administrativa, em sua máxima coisificação” (CANGI, 2003, p. 152). Para Cangi, a forma com que os prisioneiros eram mortos por meio da desnutrição, da violência ou pelo extermínio premeditado nas câmaras de gás demonstra “A coisificação e a burocratização absoluta da morte revelam um nível de reificação do humano extremo; entretanto, não deixamos de ver ali a ‘coisa odiada’ em sua dupla condição” (CANGI, 2003, p. 154). Esse procedimento de levar o indivíduo humano ao estado de objeto, a total reificação, será relatado por Levi, quando este discorre acerca das matérias corporais retiradas dos prisioneiros que eram condenados a morte:

Essa crueldade e sem objetivo aparente, mas altamente simbólica, estendia-se justamente porque simbólica, aos despojos humanos após a morte: aqueles despojos que toda civilização, a partir da mais longínqua pré-história, respeitou, honrou e às vezes temeu. O tratamento a que eram submetidos nos Lager que expressa que não se tratava de restos humanos, mas de matéria bruta, indiferente, boa no melhor dos casos para alguns empregos industriais. Suscita horror e estremecimento que depois de decênios, a vitrina dos museus de Auschwitz onde estão expostos, desordenadamente, aos montes, os cabelos das mulheres destinadas ao gás do Lager: o tempo descoloriu e corrompeu, mas continuaram a murmurar diante do espectador sua muda acusação: essa insólita mercadoria era adquirida por algumas indústrias têxteis alemãs, que usavam para a confecção de anagem e de outros tecidos industriais. É pouco provável que os utilizadores não soubessem de qual material se tratava. É igualmente pouco provável que os vendedores, ou seja, as autoridades dos SS do Lager, não tirassem disso um lucro efetivo; sobre a motivação do lucro prevalecia aquela do ultraje. (LEVI, 2016, p. 101).

A utilização de tais despojos será comentada por Cangi, que considera tal ação uma forma de gerir os corpos dos prisioneiros como se tratassem de coisas. Além disso, o estudioso faz menção aos casos de investigação biológica e genética realizadas dentro dos campos de extermínio. E, ainda, sobre a utilização de restos humanos para

fabricar sabão e fertilizantes, ou mesmo a retirada de dentes de ouro que eram depositados em bancos alemães como forma de moeda.

Nesse destino de coisificação inusitada da vítima, encontra-se acaso a confirmação mais extrema de nossa hipótese sobre a mais radical negação da violência no ideal de extermínio, já que a objetificação da vítima faz, inclusive, indigna de inspirar os mais primitivos desejos ou sentimentos humanos. (CANGI, 2003, p. 150).

A mesma objetificação será observada em vários dos relatos e das obras acerca dos abusos ocorridos durante a ascensão do nazismo. Um exemplo brutal será citado por Hannah Arendt em sua famosa obra *Eichmann em Jerusalém* (1963): “*Rassenschande*, a relação sexual com judeus, era talvez o maior crime que um membro da SS podia cometer, embora durante a guerra o estupro de moças judias tenha se tornado o passatempo favorito no *front*” (ARENDDT, 1999, p. 42). Além dos crimes sexuais, por si só tão bárbaros, havia também a coisificação dos judeus que eram vendidos como se fossem uma espécie de mercadoria. O preço por sua fuga era serem vistos como objetos por parte de alguns governantes:

Descobriu-se então que era possível vender judeus no exterior, em moeda forte, de forma que os romenos se tornaram adeptos fervorosos da emigração judaica – a 1300 dólares por cabeça. Foi assim que a Romênia veio a ser uma das poucas vias de escape para a emigração judaica para a Palestina durante a guerra. [Antonescu] Ele foi o primeiro a privar os judeus de uma nacionalidade, ele começou os massacres em larga escala abertamente e sem vergonha numa época em que os nazistas ainda estavam ocupados com seus primeiros experimentos. Ele teve a ideia de vender judeus mais de um ano antes de Himmler oferecer “sangue em troca de caminhões”. (ARENDDT, 1999, p. 213).

Cangi destacará, ainda, como parte desse processo, a forma com que os cadáveres eram totalmente desrespeitados, amontoados, retirados os dentes e a arcada, jogados em valas comuns ou mesmo expostos a céu aberto: “a reificação dos corpos e a abjeção do cadáver e suas partes chegam ao presente como saldo do funcionamento da fábrica. Esse outro planeta não admite nenhuma descrição, nenhum documento visual pode alcançar a dimensão alucinatória daquela *mise-en-scènes*” (CANGI, 2003, p. 162). Para o estudioso, desde a chegada em Auschwitz, os indivíduos eram iniciados nesse sistema por

meio da “objetificação do corpo tatuado, numerado, despojado de sua propriedade e danificado inigualavelmente é refratária as imagens” (CANGI, 2003, p. 162). De acordo com Primo Levi, esse método, iniciado na chegada dos prisioneiros, contém um sentido ainda mais horrendo e grotesco, não só o desrespeito à religião dos judeus, mas uma tentativa de “animalizá-los”, com métodos semelhantes aos realizados com o gado destinado ao matadouro:

Até setembro de 1944 não existiam crianças em Auschwitz: eram todas mortas a gás na chegada. Depois dessa data, começaram a chegar famílias inteiras de poloneses, detidos aleatoriamente durante a insurreição de Varsóvia: todos eles foram tatuados, inclusive os recém-nascidos. A operação era pouco dolorosa e não durava mais que um minuto, mas era traumática. Seu significado simbólico estava claro para todos: este é um sinal indelével, daqui não sairão mais, essa é a marca que se imprime nos escravos e nos animais destinados ao matadouro, e vocês se tornaram isso. Vocês não têm mais nome: este é o seu nome. A violência da tatuagem era gratuita, um fim em si mesmo, pura ofensa: não bastavam os três números de pano costurados nas calças, no casaco e no agasalho de inverno? Não, não bastavam, era preciso algo mais, uma mensagem verbal, afim de que o inocente sentisse escrita na carne sua condenação. Tratava-se também de um retorno a barbárie, tanto mais perturbador para os judeus ortodoxos; de fato, justamente para distinguir os judeus dos ‘bárbaros’, a tatuagem é vedada pela lei judaica. (LEVI, 2016, p.97)

O processo de tentativa de “animalização” dos judeus também será tratado por Berta Waldman, em seu texto “BADENHEIM, 1939: Ironia e alegoria” (2003). Ao analisar a obra *Badenheim, 1939* (1978), de Aharon Appelfeld, a estudiosa destaca que, logo no primeiro plano narrativo, é verbalizada, por meio das lembranças da infância da personagem judia, na Polônia, a ideia de que o isolamento dos judeus ocorreu devido a uma espécie de intoxicação, doença ou epidemia. “A ideia de epidemia, de intoxicação, remete aos discursos nazistas que se referiam aos judeus como ‘ratos’, ‘parasitas’, ‘bacilos’, ‘agentes de contaminação’. Combatê-los era um ‘imperativo da natureza’, uma ‘necessidade biológica’”. (WALDMAN, 2003, p. 181). Para Waldman, a arte exige certa intensificação, e os artifícios narrativos utilizados pelo escritor israelense em sua obra buscaram trazer a história vivida pelos judeus para a realidade.

Esse processo de tentativa de “animalização” dos prisioneiros judeus será descrito em várias passagens do relato de Levi: “vivêramos

durante meses ou anos num nível animalesco: [...] Esquecêramos não só nossos pais e nossa cultura, a família, o passado, o futuro que nós havíamos proposto, porque, como os animais, estávamos restritos ao momento presente” (LEVI, 2016, p. 59-60). Em outra passagem, o italiano faz referência a forma como eram tratados os prisioneiros que não entendiam as ordens gritadas pelos soldados da SS: “[a ordem] era repetida em voz alta e enfurecida, depois berrada a plenos pulmões, como se faria com um surdo, ou melhor, com um animal doméstico, mais sensível ao tom do que ao conteúdo da mensagem. Se alguém hesitava [...] vinham os golpes” (LEVI, 2016, p.75-76). Mas as passagens que parecem ser mais dolorosas para Levi e que intensificam o quão horrendo seria esse processo de tentativa de “animalização” dos judeus pelos guardas alemães referem-se ao momento de evacuar: “Não era fácil nem indolor habituar-se e enorme latrina coletiva, ao limite de tempo estrito [...] [com o tempo adquiriam] o costume, o que é um modo caridoso de dizer que a transformação de seres humanos em animais já estava a meio caminho” (LEVI, 2016, p. 91). A necessidade fisiológica humana, que será utilizada como forma de rebaixamento e humilhação, tornava-se ainda mais grave nos trens que transportavam os judeus deportados de seus países para os campos de Auschwitz, em que propositalmente os alemães tolhiam os judeus das mínimas condições de sobrevivência e de higiene:

os alemães não dão nada de graça, mas são bons organizadores... Ninguém pensou em dotar cada vagão com um recipiente que servisse como latrina, e este esquecimento se revelou gravíssimo: provocou uma aflição muito pior do que a sede e o frio. [...] evacuar em público era algo angustioso ou impossível: um trauma para o qual nossa civilização não nos prepara, uma ferida profunda infligida à dignidade humana, um atentado obscuro e cheio de presságios; mas também sinal de uma malignidade deliberada e gratuita. [...] O comboio foi parado duas ou três vezes em pleno campo, as portas e vagões foram abertas, permitindo-se que os prisioneiros descessem [...] Os SS da escolta não escondiam seu divertimento ao ver homens e mulheres agacharem-se onde podiam, nas plataformas, no meio dos trilhos; e os passageiros alemães exprimiam abertamente o seu desgosto: gente como essa merece seu destino, basta ver como se comportam. Não são *Menschen*, seres humanos, mais animais, porcos; é evidente como a luz do sol. (LEVI, 2016, p. 91-92).

É o pavor e a aversão causados por esses relatos que demonstram a desumanização levada ao seu limite, que indicam a necessidade

de um estudo e de um diálogo contínuo acerca dos horrores cometidos pelo nazismo.

Considerações finais

O estudo da história por meio de testemunhos, relatos, catástrofes e ruínas pregado por Benjamin é necessário para que tais atrocidades não se repitam. Primo Levi comenta que, quando questionado sobre quem eram esses guardas da SS, que praticavam atos medonhos provocando dor e sofrimento, ele responde que eram pessoas normais, da classe média, educadas durante a república Weimar. O fato do nazismo ter sido apoiado e ter proliferado em um país com uma população considerada tão desenvolvida, culta e moderna, faz com que o italiano chame a atenção para a probabilidade de que eventos históricos catastróficos como esse se repitam. Sabe-se que o nazismo conseguiu ascender ao poder em um momento em que a Europa passava por uma grande crise econômica e política, que levou boa parte das nações e da população à miséria, ao desemprego e à fome. O sobrevivente de Auschwitz destaca a importância de, em momentos de crise, desconfiar dos grandes profetas, dos salvadores que discursam com belas palavras prometendo resolver todos os problemas. “Poucos países podem dizer-se imunes em relação a uma futura onda de violência, gerada pela intolerância, pela vontade de poder, por razões econômicas, por fanatismos religiosos ou políticos, por atritos raciais” (LEVI, 2016, p. 164). Portanto, em um momento contemporâneo, em que as eleições de países como os Estados Unidos, a Alemanha e o Brasil trazem à tona “novos” discursos extremistas, violentos e, muitas vezes, diretamente associados ao discurso fascista, é inegável a importância do estudo de obras como a de Primo Levi, para que a catástrofe não se repita sob nossos olhos.

Referências

- ADORNO, T. Educação Após Auschwitz. In: *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade*

- do mal. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- CANGI, A. Imagens do horror. paixões tristes. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- FERNANDES, C. Pacto Germano-Soviético. *História do Mundo*, [s.d]. Disponível em: <<https://historiadomundo.uol.com.br/idade-contemporanea/pacto-germano-sovietico.htm>> Acesso em: 24 de novembro de 2018.
- HARTMAN, G. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVSKI, A. (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.
- LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 3ª edição. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e terra, 2016.
- LEVI, P. *Isto é um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LOWY, M. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, M. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, M. *Catástrofe e representação: ensaios*. SELIGMANN-SILVA, M. ; NESTROVSKI, A. (Orgs.). São Paulo: Escuta, 2000.
- WALDMAN, B. Badenheim, 1939: ironia e alegoria. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

O tom naturalista em Ana Paula Maia

Andre Luiz Godinho Aguiar (UFV)¹

Introdução

Ana Paula Maia é uma escritora carioca, nascida em 1977. Publicando no Brasil e na Itália, é autora de nove obras, entre romances, novelas e um livro de contos. Sua primeira publicação é o romance *O habitante das falhas subterrâneas* (7Letras, 2003), seguido pelo romance *A guerra dos bastardos* (Língua geral, 2007), ambos pouco comentados e fora de circulação.

A autora começa a ganhar relevância no cenário literário com as histórias nas quais ela viria a retratar, em suas próprias palavras, a vida de “homens-bestas”, esses “que trabalham duro, sobrevivem com muito pouco, esperam o mínimo da vida e, em silêncio, carregam seus fardos e o dos outros.”, com narrativas centradas na “amarga vida de homens que abatem porcos, recolhem o lixo, desentopem esgoto e quebram asfalto” (MAIA, 2009, p. 7), passando-se em um subúrbio quente e abafado, esquecido e ignorado” (idem, p. 16). Este projeto literário começa com a publicação do volume *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (Record, 2009), composto pela novela homônima e pela novela *O trabalho sujo dos outros*. Depois disso, a escritora publicou *Carvão Animal* (Record, 2011), *De gados e homens* (Record, 2013), *Assim na terra como embaixo da terra* (Record, 2017) e *Enterre seus mortos* (Companhia das Letras, 2018) – os dois últimos laureados como “Romance do ano”, no Prêmio São Paulo de Literatura, em seus respectivos lançamentos. Recentemente, lançou *De cada quinhentos uma alma* (Companhia das Letras, 2021), expandindo esse universo.

Como mencionado, os personagens principais dessas histórias são sempre homens insensibilizados por uma vida dura de jornadas de trabalho exasperantes, com moradias indignas e, ainda, com poucas possibilidades de mudança social. As poucas mulheres apresentadas

1. Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa, onde pesquisa Literatura Brasileira Contemporânea. Esta comunicação faz parte do seu tema de pesquisa, intitulado “Paisagens, homens e animais em Ana Paula Maia”, orientado pelo professor Angelo Adriano Faria de Assis (UFV).

têm papéis coadjuvantes que, via de regra, recorrem a construções discursivas estereotipadas acerca do feminino (funções relacionadas ao cuidado, como cozinheiras; ao interesse romântico, como namoradas; ou à sexualidade, como prostitutas) e, na maioria das vezes, têm finais trágicos e violentos. A partir disso, os livros da autora abordam a violência, o embrutecimento e a indiferença do espaço urbano marginal – cenários calorentos, estradas esburacadas e pontos desertos de aspecto rural.

É interessante observar como os personagens se repetem em diferentes histórias, alternando as posições de coadjuvante e protagonista de um livro para outro. Como veremos, essa ferramenta de narrativa remete às produções da cultura de massa, como o universo de franquias cinematográficas, romances Pulp e filmes populares de ação e de faroeste, referências declaradas de Maia (MAGALHÃES, 2012).

Outra referência para a autora é o Naturalismo, importante para entender o que essa literatura pode provocar em termos de experiências sensíveis, coletivas, estéticas e políticas, ou seja, como os cenários e as personagens ficcionais também estão dentro da existência, constituindo o real. Todos os livros foram escritos com características próprias que a autora nomeia “tom naturalista”. É possível pensar, a partir disso, que a autora buscou ativamente mostrar a relação entre cenário e personagem, um como o reflexo do outro, e procurou uma narração com o mínimo possível de contaminações e adjetivações que lembrem o leitor de que é uma obra de ficção, assemelhando-o a um documento, um texto dotado de objetividade, remetendo ao real.

O tom naturalista

A tradição literária Naturalista é derivada, segundo Bosi (2017), do movimento Realista – ambos como formas de superar a tradição do Romantismo, em voga até então, cuja expressão estava saturada de projeções e identificações que resultavam numa mitificação dos temas abordados (natureza como refúgio, o amor como fatalidade, a mulher como musa, o herói como Prometeu, a nação como tradição). O desafio desses autores era derrocar ideais arcaicos apoiados em dogmas religiosos e renovar as instituições nacionais nos moldes das europeias, por meio de uma forte crítica social conservadora, facilmente observável na elite do oitocentos. A posição romântica

de não temer as demasias do sentimento e nem os riscos da ênfase patriótica passou a ser questionada em um processo de crítica na literatura, levando os autores que surgiam nas últimas décadas do século XIX a acercarem-se impessoalmente dos objetos e das pessoas.

Tal sede de objetividade se desdobrou na cultura da época, influenciada pelas técnicas científicas cada vez mais exatas daquele tempo, com a busca de um entendimento da existência tal qual ela se dava aos sentidos, fundamentando o estilo com o método experimental já aplicado à Química, Física, Fisiologia e Medicina. Esse método denota uma concepção de ciência que busca a aproximação fiel dos fenômenos que analisa, sendo o objeto de análise já dado a priori. Ao cientista, caberia a posição de observar os fenômenos passivamente, demarcando a separação entre objeto observado e sujeito observador, e, em seguida, formular leis que podem ser postas à prova. Para o escritor naturalista, o processo seria semelhante: a observação é sempre o ponto de partida para se construir a paisagem pela qual as personagens caminharão; depois, as personagens evoluem em suas histórias, mostrando a sucessão dos fatos como exige o determinismo dos fenômenos estudados. O resultado é uma interpretação do real que não é absoluta, mas também não é individual, pois apresenta origens compartilhadas socialmente (SILVA, 2018).

Para isso, optava-se por um supremo cuidado estilístico e pela vontade de criar um objeto imperecível, imune às pressões e aos atritos do tempo, sem contaminações subjetivas. As narrativas traziam a caracterização de cenários e pessoas com o objetivo de retratar de forma documental sua época, assemelhando a literatura à fotografia e sua ideia de “revelação literal”, que estava no imaginário da população e nos padrões estéticos do século. Os autores que viriam a influenciar intensamente a produção literária brasileira seriam os franceses, como Gustave Flaubert, de *Madame Bovary, A educação sentimental, Um coração singelo* e Émile Zola, de *Germinal, A besta humana, A taberna*), seguidos pelos portugueses, como Eça de Queirós, de *Os Maias, O crime do padre Amaro, O primo Basílio* e Antero de Quental, de *Sonetos, A filosofia da natureza dos naturistas, Raios de extinta luz* – sendo o naturalismo brasileiro, e por extensão, a própria literatura brasileira, uma forma intensificada, reelaborada e ressignificada do projeto estético-ideológico que animava esses autores a partir dos referenciais culturais, históricos e ideológicos que traziam consigo (CANDIDO, 1991).

Também é evidente uma apropriação do pensamento filosófico e histórico de Auguste Comte, Hippolyte Taine e Ernest Renan, os quais edificam a corrente de pensamento denominada Positivismo, nutrido-se de um fundo pessimista e ideias liberais, originando a ideologia do Determinismo – a certeza subjacente de um destino irreversível para cada pessoa, de acordo com seu meio, raça, temperamento e classe social. Pode parecer contraditória a coexistência de um clima de ideias novas e uma arte que sugere a eterna supremacia na natureza sobre a cultura, mas essas duas considerações têm em comum a posição incômoda do intelectual frente à sociedade e ao seu tempo. O apelo a essa visão determinista, que concebe o indivíduo como resultado das condições sociais as quais está submetido, deve ser entendido por esse viés de revolta interna e impotência externa a que se submete a condição do escritor – há vontade de mudança, porém, tudo permanece imóvel (BOSI, 2017).

Os realistas e naturalistas tomaram para si a tarefa de descobrir a verdade por trás de suas personagens, no sentido positivista de dissecar seus comportamentos, desnudando as mazelas da vida pública e contrastando com os costumes da vida íntima, reduzindo as liberdades de um dado indivíduo e se justificando com causas naturais (como raça, clima e temperamento) ou culturais (como meio e educação), escondendo suas personalidades da narração por meio da ausência de lirismo e reflexões. Buscavam uma configuração de romances que não criava enredos e criaturas inverossímeis, mas sim típicas: deslocava o eixo da literatura para o homem comum, desfigurado pelas heranças biológicas, pela vida familiar e pela própria profissão, inteligível enquanto tipo, contudo, entendido como homem singular. A prosa de ficção ganhava assim, em sobriedade e em rigor analítico, deixando de ser regida pelos caprichos de autores e pelas verdadeiras caixas de surpresa. Ganhava-se um estilo meio jornalístico, meio sofisticado, e o cuidado com necessidades objetivas do ambiente e com a estrutura moral das personagens, captando justamente a mediocridade da rotina, os sestros, os desvios, as taras (WAIZBORT, 2008).

A diferenciação entre Realismo e Naturalismo se localiza justamente na exponenciação que o segundo dá para o determinismo, pelo qual personagens e enredos eram submetidos ao destino cego do que eram chamadas as “leis naturais”, supostamente codificadas pela ciência da época. Enquanto um autor realista, como Machado de Assis, utilizava os temas brasileiros enfocando os conflitos com

os ideais metropolitanos do Império português, o autor naturalista aborda essa dualidade (a relação do português com o brasileiro, do branco com o negro, do homem do império com o da colônia, do estrangeiro com o autóctone), aproximando-a dos conceitos de miscigenação, degeneração e desintegração social. As personagens eram soberanamente dominadas pelo sangue, como que desprovidas de livre-arbítrio, arrastadas por uma vida de fatalidades. Seus lugares sociais, vícios e virtudes determinavam para onde seguiam seus enredos. A formulação e resolução de problemas era ampla, todavia, o resultado era sempre o mesmo. O pretensioso conceito de neutralidade não consegue ocultar o fato de os autores sempre escreverem desfechos trágicos para suas personagens. Os naturalistas julgavam não intervir com a força dos próprios afetos nessas formulações da realidade, mas projetavam-se na elaboração da obra justamente por meio dessa impessoalidade, dos sentimentos amargos e desse fatalismo. Ou seja, os finais infelizes eram uma forma de representar a impotência que era relegada ao povo naquele contexto. Desta forma, acabou sendo este seu maior legado: a percepção de que caráter e desvio, moralidade e corrupção, o bem e o mal não são problemas pessoais, mas sociais, coletivos (SODRÉ, 1965).

O maior expoente da ficção urbana brasileira nesses moldes foi Aluísio Azevedo, iniciando o movimento com o lançamento de *O mulato*, em 1881. Ficava expressa na narrativa a habilidade de Azevedo em criar caricaturas, deformando o corpo e o gesto das personagens e combinando as vivências com os cenários já típicos e reconhecíveis. A história começa com a volta da Europa do mulato Raimundo como doutor. No Maranhão, onde o autor nasceu, esperando que o diploma apagasse sua cor e sua condição de filho de escrava, Raimundo não entende as reservas que lhe faz a alta sociedade. Aparecem nesse contexto um conjunto de sátiras dos tipos de São Luís, como os homens ricos e grosseiros, as beatas raivosas, o cônego conivente com os pecados da classe alta. Ainda contaminado por certa tendência romântica, boa parte do enredo diz respeito à relação de Raimundo com sua prima, Ana Rosa, cuja família preconceituosa e com profundo apreço por tradições impede o casamento. A história termina com Ana Rosa se casando com o assassino de Raimundo, cuja relação gera três filhos e uma vida burguesa.

A mudança de temperamento de Ana Rosa (primeiro ardente heroína, depois mulher conformada) é algo influenciado pelas ideias

de Zola, que almejava evidenciar como se comportam as paixões naturais dos humanos em um meio social. Contudo, essa ainda não seria uma obra na qual Aluísio Azevedo dominaria tal ferramenta narrativa, sendo muito mais elogiosa a habilidade com que ele meneia a palavra quase sempre para o grotesco, influenciado por Eça de Queiroz, logo, com o domínio, viriam suas obras mais célebres: *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890).

Em *Casa de pensão*, Azevedo apresenta a vida de um estudante que sai da região Norte do país e se instala numa pensãozinha no Rio de Janeiro. Aos poucos, ele se envereda por uma vida boêmia e se envolve em escândalos, justificados sempre por uma fraqueza herdada pelo sangue. Já em *O cortiço*, o autor desiste de organizar seu enredo em função de tipos humanos, descrevendo cenas coletivas de um mesmo cenário, tornando-o um protagonista quase vivo. É da paisagem geográfica que se derivam as figuras: o dono de uma pedreira, famílias portuguesas vivendo no Brasil, mulheres negras escravizadas, um mendigo solitário e uma moça branca que se torna prostituta. A cada capítulo, o narrador onisciente enfoca uma das personagens. Como veremos a seguir, é uma estrutura semelhante que Ana Paula Maia irá narrar suas histórias – um ambiente é compartilhado por todos os livros, enquanto os personagens mudam de novela para novela.

Esta perspectiva onisciente para distinguir e narrar a vida dos que têm dinheiro, mas vivem em privações morais, e a labuta dos humildes, que se exaurem pela sobrevivência, também deve ser destacada em dois outros autores desse período: Inglês de Souza e Adolfo Caminha. Esse primeiro, nascido no Pará, viria a compor um texto sóbrio e meticoloso para apresentar a vida civil, suas figuras provincianas e os costumes amazonenses. Suas histórias, em especial *O missionário* (1891), mostram sempre a queda dos homens, duplamente sujeitos na lei do sangue e nas pressões do ambiente, nesse caso, nas paisagens tropicais amazônicas. É a mesma fatalidade explorada por Adolfo Caminha, cearense, que adicionava a suas narrativas o gosto por temas escabrosos. Em *A normalista* (1893), existe uma gama de personagens vis, os quais se esforçam com o decorrer dos capítulos para encobrir a hipocrisia. Por meio de cenários mornos e uma narração lenta, a sociedade é lida no romance como um cortiço de vespas, borrando os limites das figuras humanas e compondo a estética naturalista. Seu outro grande romance, *O bom crioulo* (1895), é mais

denso, mesmo que mais enxuto. Apresenta como protagonista Amaro, um escravo fugitivo que se alista na Marinha, cuja passionalidade o conduz à traição de um relacionamento, ao sadomasoquismo, à perversão e ao crime.

O tom naturalista em Ana Paula Maia

Da mesma forma que Aluísio Azevedo, Ana Paula Maia explora com sua gama de personagens as relações possíveis do ser humano de seu tempo com o trabalho, a fome, o dinheiro. Para alguns, acerca daqueles que já venceram na vida, existe uma vida de lucro que jamais é saciada, provocando vícios sórdidos; para outros, o trabalho é uma atividade cega, instintiva e animalesca. A redução dos humanos ao nível dos animais não-humanos corresponde ao ideal antirromântico de despersonalização, descrevendo o sistema desumano de trabalho como um fato de origem natural e, em decorrência disso, inapelável. O sujeito naturalista enxerga a iniquidade social como origem da própria sociedade, logo, enche suas narrativas de vilanias e torpezas até que chegue o desfecho. Enquanto em *O cortiço* temos famílias tradicionais desfeitas, personagens entregues à bebida, múltiplos assassinatos e um incêndio que devora a moradia, Ana Paula Maia nos atinge com uma dualidade: mulheres violentadas e animais decapitados de um lado, mas homens felizes e resilientes de outro.

Para Bosi (2017), esta estreiteza naturalista na forma de retratar pessoas pode ser considerada como um mero teatro de bonecos, com pouca profundidade no campo psicológico. De qualquer maneira, tal abuso no trato dos personagens não invalida o deslocamento do eixo da literatura para o homem comum. Neste sentido, existe um interesse genuíno em representar realidades de trabalhadores pouco vistos na literatura, entretanto, da mesma maneira que o Naturalismo resumia a sociedade para conseguir explicar por meio de leis supostamente naturais, Ana Paula Maia planifica o mundo para conseguir desenvolver suas ideias. Por exemplo, os ricos se restringem na categoria de consumidores e os pobres pertencem apenas na categoria de “sem-tudo”. Não há meio-termo, estando todas as realidades escondidas pela mesma fumaça.

Essas formulações, que continuam ao longo de todas as histórias, fazem pensar no Naturalismo – a pretensa neutralidade, uma ideia

de documento da realidade, o discurso próximo do científico como sinônimo de objetividade – também, compartilham da suspensão da beleza que vive a Literatura contemporânea. De modo geral, a “beleza” se tornou um valor estético desvalorizado, sendo as formulações antes consideradas belas agora vistas como cafonas até mesmo na poesia contemporânea. Os valores buscados numa narrativa ou num poema, atualmente, são a veracidade e a força comunicativa, sendo a descrição realista útil para expressar algo perto da exatidão que quem escreve almeja (PERRONE-MOISÉS, 2012).

O estilo empregado pela autora para narrar esses episódios elimina ainda os devaneios e as digressões dos personagens. Se o Naturalismo original apresentava a violência rasteira e cotidiana, temos na contemporaneidade um interesse direto na violência como tema, tratando-a por meio de uma ficção fronteira, híbrida, onde o gênero policial permeia e dialoga com outras formas de ficção urbana, eliminando-se a investigação, típica do *roman noir*, e sobrando apenas o crime. Todos os livros de Ana Paula Maia que fazem parte dessa saga, assim como todo livro dentro desse espectro amplo, são uma reflexão sobre a inocência, a culpabilidade, o entorno coletivo dessa inocência e dessa culpabilidade e, por fim, as formas do mal na condição humana (raramente o mal absoluto, grandioso, mas um mal cotidiano, cujas raízes são a cobiça e o sexo) (SOLER, 2010).

São histórias que um teor grande de violência aparece contido de forma direta e gráfica, porém está longe de ser gratuita. São imagens que espelham a brutalidade do seu entorno, a poluição do capitalismo avançado, o desenvolvimento atrasado em um “país do terceiro mundo”. Uma violência que emana das perversidades do próprio sistema, comportando uma representação desse estado de coisas, mais do que uma denúncia propriamente dita. Seus romances e contos enfocam a violência, o tecnicismo e o individualismo como formas de relação no capitalismo tardio, sendo sua visão cínica e catastrófica de mundo decisiva para as produções posteriores de outros escritores brasileiros desde os anos 1970, como Marçal Aquino e Patrícia Melo (PEREIRA, 2010).

Outra especificidade da apropriação do tom naturalista da autora se dá na forma de um “determinismo sem determinantes”. Os livros da saga de Ana Paula Maia se passam em um lugar indeterminado, onde “difícilmente se salva uma vida” porque “é longe. Ninguém sabe direito onde fica. Se perdem no caminho. É o que dizem para

justificar a demora”. É um espaço onde os moradores aprenderam a resolver os problemas da própria maneira, mesmo que violenta: “cada cidadão tem seu facão, amolado ou não.” Importante é que ali, apesar do descaso das autoridades, todos jantam: “Ao menos por aqui, a morte não tira a fome de ninguém. Aprende-se a lidar com ela desde cedo” (MAIA, 2019, p. 23).

Pela informação de que as pessoas daquela região “ainda precisam conviver com as merdas ao ar livre e os vermes”, depreende-se que não há água tratada e esgotos fechados no bairro. Mais tarde, confirmam: “Aqui os bueiros não têm tampas, ficam expostos e trazem o primeiro descuidado”; “As moscas cantarolam ao redor de suas cabeças. Moscas grandes e nojentas”; “Em dias tão ensolarados, com o ar estagnado e o cheiro de esgoto e tripas entalados no nariz, existe a sensação de que isso nunca mais acabará”. O narrador comenta essa situação numa das últimas cenas. Não há escapatória: “Você se sente condenado num lugar desses, numa situação dessas. O mau cheiro e o calor freiam os movimentos e dificultam o raciocínio” (MAIA, 2019, p. 24).

Nessa característica, Ana Paula Maia se alia a autores recentes de impulso neonaturalista, como Bernardo Carvalho e Fernando Bonassi. Esses articulam o estatuto de realidade por meio de outros referenciais que não se encontram claramente num real sociológico, apesar da constatação perplexa da influência deles nos indivíduos que apresentam. Concebem uma forma contemporânea de “determinismos sem determinantes”, pois acusam a influência do meio no caráter das personagens, mas não permitem que o leitor saiba com exatidão a que ambiente, época ou mesmo grupo étnico as personagens fazem parte – em alguns casos, todas essas informações são ocultas; em outros, apenas algumas dessas. Neste caso, os autores criam histórias que se passam em lugares ficcionais, mas também que expõem e zombam do lugar-comum.

Para Resende (2017), tais autores que têm certa inspiração naturalista na literatura contemporânea brasileira não estão interessados em pintar uma imagem, mas sim em rasurar, raspar e escrever por cima das que já existem. As circunstâncias da criação podem estar presentes como na tradição realista/naturalista, contudo, neste quadro, a escrita raspa a foto, escreve por cima. O real aparece em confissões, falsas ou sinceras, mas o discurso ficcional também provoca rupturas, excedendo limites. O documental e o ficcional parecem se

juntar, a memória se serve do documental para instaurar uma nova dimensão do ficcional, desterritorializada. A ironia, reprodução do óbvio e do banal, a ostentação do vulgar e do popular e a incorporação das condições de precário servem de matéria literária, mesmo que seja para uma literatura que quer se revelar provisória, inacabada, simplista. Revelar o aspecto lacunar da realidade. Propor um naturalismo que se corrói por dentro.

Este hibridismo pop que cria um naturalismo sem natureza é uma característica do tempo atual, no qual zonas desconhecidas se proliferam e o local se desterritorializa. Heloisa Buarque de Hollanda (1991), ao observar a prática artística contemporânea (ou pós-moderna), aponta que o Brasil, assim como a América Latina de maneira geral, caminha para “importações indevidas”, que geram um sentimento de inadequação política e moralmente problemática. Isso é sinalizado pela estabilidade do poderio estadunidense e pelas novas formas hegemônicas de cultura, como os filmes *blockbusters* e as celebridades hollywoodianas, que ocasionam o processo de perda de credibilidade das metanarrativas fundadoras e/ou populares, considerando que acessam facilmente espaços em qualquer continente, e ainda a desintegração das categorias de originalidade e autoria, já que se apoiam quase sempre em repetições e fórmulas.

A construção de narrativas que se passam em qualquer lugar do mundo, podendo ser vividas por personagens brasileiros ou não, liberta a literatura brasileira da tarefa que ela mesma se impôs do Romantismo até bem recentemente de ser uma espécie de intérprete do Brasil, como se os escritores devessem atuar também como mediadores, que dariam a conhecer aos leitores os conflitos e riquezas do Brasil. Toda narrativa é uma cápsula do tempo e da cultura e, justamente pelo modo como foi ou tem sido lida pelas abordagens críticas do país, Wolff (2013, p. 234) afirma que o naturalismo se tornou, a partir da década de 1970, uma espécie de “segunda natureza da cultura brasileira, de sua identidade e de sua constituição como nação”, o problema fundamental da literatura brasileira, visto que foi a produção principalmente desse período que constituiu a manutenção da identidade do Brasil. Esta fronteira borrada entre o real e o imaginário é precisamente o que deve ser percebido enquanto leitura crítica e cívica, pois é o espaço que o Estado costuma utilizar para fazer dos modos de produção artística e cultural uma manutenção das ideias de identidade, simetria e semelhança.

Esta estética dominante da escola naturalista, não raras vezes, acarreta uma deformação da imagem do “outro” a partir do medo, do preconceito e do sentimento de superioridade da classe dominante. Um efeito de naturalização que inscreve as realidades sociais no mundo natural, ou seja, justifica as diferenças produzidas pela lógica histórica como surgidas da natureza das coisas. Essa feição, conferida pela tradição, pode ser reforçada mesmo em obras que tentam ser críticas, “fazendo de gente que vive à nossa volta, seres tão distantes e estranhos quanto os mongóis no tempo de Marco Polo”, pois a literatura, assim como todos os lugares em uma sociedade hierarquizada, também exprime as hierarquias e as distâncias sociais de onde se correspondem, sob uma forma (mais ou menos) mascarada (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 27).

Este discurso, reproduzido assim, estereotipifica, rejeita a alteridade, nega o intercâmbio da diferença e impede o diálogo entre dois grupos; encontrando-se de tal forma permeado por uma duplicidade discriminatória psíquico-discursiva que acarreta uma estratégia de individualização e marginalização vinculada a imagens como o malandro, o favelado, o sambista, o periférico. Esses se tornam personagens rasos quando fixados como uma ideologia estética dominante (BARBERENA, 2016).

É lógico que esta fixação com o típico, com o estereótipo não é novidade e não foi inventada pelo naturalismo. Esta procura tem certo resíduo romântico quando analisa o excepcional, o feio, o grotesco e esta ferramenta também sobreviveu na crueza intencional do surrealismo e do expressionismo. Esta licença em descrever situações, hábitos e pessoas “anômalas” tem um longo lastro na cultura ocidental, transcendendo as divisões da história literária. Fato é que cada tempo, grupo, escola e movimento experimentou resultados diferentes para esta mistura de fascínio e repulsa que o Outro provoca: enquanto o escritor romântico eleva a feiura à altura da beleza excepcional, o naturalista julga “interessante” o anômalo para provar a dependência do homem em relação às leis naturais, acusando patologias e vantagens (BOSI, 2017). É com esta fantasmagoria que continuamos a lidar.

Considerações finais

Mesmo que ela borre as fronteiras entre o real e o imaginário, é relevante perceber como as novelas de Ana Paula Maia retratam aspectos naturais e/ou sociais que remetem ao real e podem ser entendidos enquanto forma de documentalismo, de captura de um real, de uma verdade. Todas essas características apontam para um novo realismo e uma permanência do naturalismo? É possível dizer que sim. Apesar disso, faltam referenciais concretos que deem a impressão de laboratório que o movimento literário pretendia no século XIX.

Temos aqui um “naturalismo” sem ambiente, cujas descrições sugerem muito, mas evitam determinações e vinculações com o real. Em pouquíssimos momentos, por exemplo, conhecemos a cor da pele dos personagens, não sabendo se dizem respeito a populações brancas ou pretas, o que levaria a outras questões e formas de análise. Todos os trabalhadores aparecem de forma uniformizada, têm as mesmas questões, não são determinados por nada além do cargo que ocupam – a falta de descrições mais específicas às personagens também afasta o texto do conceito de naturalismo que a autora diz escrever.

Se não se diferem por quaisquer características físicas, também não são representados por uma linguagem que os determine ou os identifique. Todos falam um português contido, sem afetações ou gírias, independentemente de seus lugares sociais. Ana Paula Maia se apropria dessa escrita simples para demonstrar suas ações com velocidade, presentificando o acontecimento. Seu uso do tempo, no presente, assimila aparente simultaneidade entre o tempo narrativo e o tempo narrado: quando justaposto às imagens impactantes das cenas, desconstrói o discurso narrativo literário, criando a percepção de um discurso fílmico.

Considera-se que Ana Paula Maia escreva um naturalismo antirrealista. Ignora a ênfase no ambiente real, não dá nenhum dado histórico ou geográfico que permita relacionar seus cenários e personagens à realidade em si e não participa do movimento do documentalismo, apesar de suas obras ainda assim serem lidas como um retrato particular do Brasil. Um Brasil sem marcação no tempo, mas presentificado, com um horizonte aberto para a aceleração e o desenvolvimento de alguns poucos, mas também fechado quando percebemos a sobrevivência diária e a estagnação de outros. Um Brasil

cujo futuro deixa de ser percebido enquanto promessa, passando a ser visto como uma ameaça, sob a forma de um “tempo de catástrofes” (HARTOG, 2019, p. 15). O que importa, por fim, acaba sendo seu modo naturalista – o tom, como ela diz – de se portar diante das realidades das quais desviamos os olhos, dos homens embrutecidos, do trabalho sujo, da violência relativizada e das imagens investigadas, remetendo a sistemas de representação que questionam a hierarquia entre natureza e cultura.

Referências

- BARBERENA, R. A. A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 458-465, out./dez., 2016.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CANDIDO, A. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 30, p. 111-129, jul., 1991.
- DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea, um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora Horizonte e Editora da Uerj, 2012.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução de Andréa Souza de Menezes. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.
- HOLLANDA, H. B. Políticas da teoria. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.
- MAGALHÃES, G. Entrevista com Ana Paula Maia: A literatura é um encontro muito particular. *Jornal Cândido*. Curitiba, 2012. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Ana-Paula-Maia>. Acesso em: 26 jul. 2021.
- MAIA, A. P. *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. São Paulo: Record, 2009.
- MAIA, A. P. *Carvão animal*. São Paulo: Record, 2011.
- MAIA, A. P. *De gados e homens*. São Paulo: Record, 2013.
- MAIA, A. P. *Assim na terra como embaixo da terra*. São Paulo: Record, 2017.

- MAIA, A. P. *Enterre seus mortos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MAIA, A. P. 2019. Citado nas p. 5 e 6.
- PEREIRA, M. F. O Caso Morel, de Rubem Fonseca, e Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, de Marçal Aquino: uma leitura comparativa sobre o limite do brutalismo. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 22, não paginado, jan./abr., 2010.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações na literatura do século XXI*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- RESENDE, B. *Poéticas do contemporâneo*. Coleção S/Z. São Paulo: e-galáxia, 2017.
- SILVA, P. R. M. Naturalismo Brasileiro: as tensões e contradições em relação ao projeto da objetividade. *Travessias Interativas*, São Cristóvão, v. 15, n. 1, p. 276-293, jan./jun., 2018.
- SODRÉ, N. W. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SOLER, E. L. Representações da violência em A guerra dos bastardos, de Ana Paula Maia. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, São Paulo, n. 50, p. 138-156, jan./abr., 2017.
- WAIZBORT, R. F. A fêmea seletiva: Uma interpretação darwinista de O cortiço (1890), de Aluísio Azevedo. *Ometeca: science & humanities*, v. 12, p. 120-130, 2008.
- WOLFF, J. Tal Brasil, qual romance? Literatura não é documento. Sobre Ana Cristina César e Flora Süssekind. *Revista Crítica Cultural*, Palhoça, v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez., 2013.

**Pelo direito ao grito: a escrita do silêncio em *A hora da estrela*,
de Clarice Lispector e *As mulheres de Tijucopapo*,
de Marilene Felinto**

Cíntia Borges¹

Introdução

A hora da estrela foi o último romance publicado por Clarice Lispector. Escrito no ano da morte da autora, em 1977, o livro retrata os últimos dias de vida de uma migrante nordestina no Rio de Janeiro. Macabéa, nome-síntese de um povo inteiro, carrega em seu corpo as marcas de uma vida de privações. Talvez, por isso, a autora leve algumas páginas até nomeá-la: Macabéa é uma, mas também é várias dessas moças nordestinas “espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. (...) Poucas se queixam e ao que eu sabia nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe?” (LISPECTOR, 2017, p. 49), questiona-se Clarice. Macabéa nasce de uma urgência: dar nome à dor, à falta e ao silêncio daqueles que têm vida porque respiram, mas que pouco vivem, ou que vivem com tão pouco em uma cidade “toda feita contra ela” (LISPECTOR, 2017, p. 50). E de um lampejo, o narrador decide contar a história porque “pegou no ar e de relance” (LISPECTOR, 2017, p. 48) o sofrimento de uma desconhecida que passava pela rua. Do encontro com o efêmero, com o instante-já de um piscar de olhos, com fragmentos de uma vida quase-nada, Clarice Lispector assume o compromisso ético e também estético de preparar um romance antes que tudo se desvaneça, antes do fim. “Porque há o direito ao grito”, afinal, “Então eu grito” (LISPECTOR, 2017, p. 49).

As mulheres de Tijucopapo é o primeiro romance de Marilene Felinto. Publicado em 1982, o livro narra a trajetória de Rísia, da infância pobre no sertão pernambucano à mudança para Recife, da existência miserável em São Paulo até o seu percurso de volta à cidade natal de sua mãe, em uma viagem de retorno às origens de sua dor, de seu

1. Graduada em Jornalismo (ECO/UFRJ), Mestre em Literatura Comparada (UFRJ) e Doutoranda do programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-RJ), trabalha com jornalismo, cultura e sustentabilidade.

silêncio e de sua raiva desmedida. Como em Clarice Lispector, Felinto também escolheu um nome de origem hebraica para sua protagonista errante, e a fez filha de Nema – variante de neminis, ninguém: nascida de uma família com mais de dez filhos em Tijucopapo, no ano de 1935, e dada para adoção ainda “novinha feito um filhote” em “uma noite de luar”, para não morrer de fome “que era toda de farinha e charque e falta d’água” (FELINTO, 2004, p. 26). Rísia quer entender a origem de luta, miséria e desamor que marcam as duas gerações da família. É o passado, portanto, o fio condutor da narrativa: “tudo aconteceu num tempo de menina. O resto, a vida, é redundância” (FELINTO, 2004, p.138).

Poucos anos separam a publicação de *A hora da estrela* de *As mulheres de Tijucopapo*. A história de Macabea é escrita às vésperas da morte de Clarice Lispector, aos 56 anos; Rísia é uma personagem da juventude de Marilene Felinto, criada quando ela tinha apenas 23 anos e terminava o curso de Literatura na Universidade de São Paulo. Os dois romances parecem responder à mesma urgência: dar voz à dor e à solidão a partir de personagens que vivem à margem, sem no entanto tentar preenchê-las. “Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (LISPECTOR, 2017, p. 51), afirma Clarice. Marilene responde ao apelo da autora de *A hora da estrela*, ao construir uma personagem em guerra, que faz do silêncio ancestral um jorro narrativo, um puro gozar que flerta com a violência e com a morte o tempo todo. Sobram em Rísia a fúria e o inconformismo que faltam à personagem criada por Clarice Lispector.

É possível, em um primeiro momento, aproximar *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, ou *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto, de uma inscrição na literatura regional brasileira preocupada em narrar questões sociais e regionais, tradição iniciada ainda no Século XIX, como em *O sertanejo*, de José de Alencar, ou em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e tantos outros que vieram a seguir, ao longo de todo o Século XX, fazendo do sertão palco de embates, luta e resistência travadas também no campo simbólico; extensão de terra para a qual se buscou sentido, identidade e limite através das palavras. Também nos romances de Clarice Lispector e Marilene Felinto há referências ao contexto socioeconômico e às mazelas do migrante. No entanto, em seus livros, o sertão é visto a partir de um deslocamento: filhas da diáspora interna, as autoras olham para a origem sertaneja de um ponto deslocado no tempo e no espaço; vozes deslocadas,

que não respondem a nenhum projeto totalitário de construção de uma verdade nacional, capaz de resolver um conflito constitutivo. É a falta – de dinheiro, de família, de perspectiva – o motor da narrativa. Mas a falta não conduz à uma temporalidade organizadora, ou à uma existência contínua e articulada pela linguagem que a tudo amarra. De modos distintos, os dois romances rompem com a perspectiva de um projeto de representação literária ao evitar uma abordagem totalizante para o sertão e explicitam o seu avesso – a incapacidade da escrita em dar conta de uma vida organizada em palavras.

Epítome do vazio, o sertão é o interior gigantesco de um país, inapreensível e pouco habitado, território que contempla o excesso pelo seu avesso, a falta, já em sua estrutura significativa; terra ignota, como nomeia Euclides da Cunha em *Os sertões*, ao se referir à região obscura e pouco conhecida na qual se deu o choque brutal “entre o litoral modernizado, urbanizado, europeizado, e a arcaica, pastoril e parada maneira dos sertões” (CARVALHO, 2006, p. 374); região que o autor esquadrinhou, munido do aparato científico disponível à época, para tentar justificar a imolação pública de uma população inteira em nome da república e do progresso; espaço de fronteira, “desmesurada desmedida de um liso enorme”, como define o antropólogo luso-angolano Ruy Duarte de Carvalho, mais de um século depois de Euclides, terra pouco habitada que por tantas vezes precisou ser revestida de significado para ser incorporada a um projeto identitário de pátria; limite sem fronteira, continuidade sem limite, espaço cuja indeterminação intrínseca provocou tantas vezes a necessidade de delimitação de suas margens e de demarcação de sentidos através da produção simbólica.

O sertão atraiu de viajantes a desbravadores, de desterrados a maltrapilhos, de saqueadores a mortos-vivos a vagarem em busca de terras e tesouros, sobrevivência ou sentido. Também na literatura, a invenção do sertão ganhou camadas sobrepostas de significação, construídas por narrativas muitas vezes ambivalentes, que alternam entre a descrição da paisagem, a valorização do exotismo, a idealização de um povo e de um projeto de país à demarcação de uma natureza agônica, retorcida e ressequida. Como afirma Raul Antelo, em *A genealogia do vazio*, “a história monumental da literatura brasileira, história produzida por um nacionalismo eufórico, veio enfatizando a homogeneidade da origem e a continuidade de valores” (ANTELO, p. 25). Para o autor, se a ficção produzida no país até o Século XIX reforça e reafirma o vínculo entre identidade e território, com narrativas

que revestem o espaço pouco habitado e recém-invadido de um sentido original, parte daquela produzida a partir do Século XX começa a pôr sistematicamente em xeque o modelo cultural preestabelecido e a questionar a pretensa verdade contida nesse discurso de origem. Do esgotamento de um discurso fundador, violentamente construído e submetido à legitimação de modelos europeus, emerge, aos poucos, uma ficção capaz de dar conta do vazio e do rumor, do indizível e do inconfessável; capaz de questionar a necessidade de formação de sentido pela representação do absoluto; ficção que se volta sobre si mesma, problematizando o próprio fazer literário ao invés de buscar um sentido homogêneo ou totalizante para a obra. Se aplicada à produção sobre o sertão, uma genealogia do vazio abriria espaço para o fragmento, o singular, o íntimo, a incompletude – para a problematização da falta em substituição à exaustiva busca de um sentido original ou completude.

Portanto, se há uma produção simbólica que se esforça para esquadrihar a geografia sertaneja e para revesti-la de um sentido, há também uma literatura preocupada em revirar este sertão para além da superfície que o recobre, sem buscar um significado que o limite. O sertão de Marilene Felinto e de Clarice Lispector marca corpos e destinos com febre e lombrigas na infância; magreza por uma vida inteira; gagueira, dor de dente, corpo cariado e oco – como são descritas, tantas vezes, Rísia e Macabéa, ao longo dos romances. Em ambos os livros, o sertão é rastro, resto, resíduo de uma experiência traumática marcada pela fome e pelo abandono; uma inegável mancha de terra, de silêncio e privação impressa em Macabéa e em Rísia, que carregam o sertão tatuado em seus corpos - ásperos, emudecidos, magros e ressequidos - para habitar outras periferias, agora na cidade grande. É uma topologia que marca corpos e destinos, espécie de pele que habita o sertanejo, tanto quanto este o habita. Se lido como em uma banda de Moebius, o sertão é a superfície que recobre margens contínuas, “interior” e “exterior” que se complementam ao invés de se oporem, num deslizar infinito entre si; superfície, portanto, que é mais do que geográfica, é também corpórea e afetiva, composta, em seu centro, por um espaço vazio que lhe da forma e lhe encerra – o real do sertão. É desse vazio feito de fome e silêncio que se ocupam Clarice Lispector e Marilene Felinto em *A hora da estrela* e *As mulheres de Tijucopapo*, respectivamente, sem tentar, no entanto, decifrá-lo ou encobri-lo de sentido.

Se há, como explicita Raul Antelo, relatos ficcionais que se aproximam da narrativa historiográfica para tentar preencher de sentido o vazio que a questão da origem comporta, há outros que contornam o buraco original ao invés de tentar tamponá-lo; que fazem da falta o motor para a transgressão e para a criação literária. Este talvez seja o percurso de Clarice Lispector e de Marilene Felinto nos romances aqui analisados. De modos distintos, ambas investigam a origem e as marcas deixadas pelo sertão em suas personagens, órfãs de um destino e criam protagonistas às voltas com a falta radical. “Minha mãe não tem origens, minha mãe não é de verdade. Eu não sei se minha mãe nasceu”, afirma Rísia em *As mulheres de Tijucoapapo*. “Você sabe se a gente pode comprar um buraco?” (LISPECTOR, 2017, p. 78), pergunta Macabéa em *A hora da estrela*. “Olhe, você não reparou até agora, não desconfiou que tudo que você pergunta não tem resposta?”, retruca o namorado, Olímpico (LISPECTOR, 2017, p. 78).

Em ambas as narrativas, o que parece estar em jogo é a constatação do que há de inapreensível neste real que teima em escapar pelas mãos, impossível de ser apreendido ou domesticado por palavras. Real que, na psicanálise, é uma abstração representada pela banda de Moebius: em seu centro, encontra-se o vazio que precisa ser contornado pelo deslizar incessante do significante em busca de um significado que atenda à demanda de sentido. Um real que é ponto de partida, mas nunca de chegada, conclusão ou definição; cujos efeitos são sentidos no corpo das personagens e descritos por narrativas que, de modos distintos, travam um embate constante com as próprias limitações do fazer literário, cientes de que não conseguirão elidir o vazio original. Um real que se afasta do conceito de realidade e que se aproxima daquilo que escapa à simbolização e que retorna como repetição traumática para o sujeito, igualmente ciente de sua incompletude e de sua fragmentação; que subverte qualquer possibilidade de estabilidade simbólica e escancara a insuficiência da linguagem para dar conta de um projeto de representação. Por que, como diz Jacques Lacan em *A terceira*, “O real não é o mundo. Não há esperança alguma de alcançar o real pela representação”. Talvez seja o corpo o suporte possível para a representação do que a linguagem não dá conta, o grito silencioso proferido por Rísia e Macabéa; rastros do real do sertão – entranhado na pele das personagens - tão bem capturados por Felinto e Lispector ao construírem ficções que permitem pensar o impensável.

“Cada pessoa é uma história perdida”

As mulheres de Tijucopapo narra a viagem de retorno da narradora Rísia a Tijucopapo, localidade fictícia onde a mãe da personagem nasceu, e que evoca a história real de Tejucupapo, no Pernambuco. No Século XVII, a cidade foi palco de uma batalha entre mulheres da região e holandeses interessados em saquear o estado. Terra mítica, a cidade representa a origem da luta e da resistência apagadas pelo tempo, perdidas em múltiplas travessias e silenciamentos impostos à personagem. Rísia retorna ao sertão antes de ser devorada pela metrópole: “saí porque quase perco a fala na grande cidade” (FELINTO, 2004, p. 78), afirma a protagonista. Rísia encara a travessia a pé, sentindo no corpo os efeitos do deslocamento e das lembranças que simultaneamente a assombram e a mantêm em movimento.

As mulheres de Tijucopapo é um livro de excessos, sentidos na pele e na paisagem: a Recife da infância de Rísia “é ferosa e ardida” (FELINTO, 2004, p. 64), de um calor “incendiário, feita de sol e de água – do Capiberibe, da chuva e das lágrimas que se misturavam, alagando ruas, encharcando corpo e sentimentos”. São Paulo é sufocante e, apesar das proporções desmedidas, “não havia um lugar sequer me coubesse” (FELINTO, 2004, p. 78), afirma a protagonista; feita de “concreto armado contra ela”, e uma casa onde o silêncio dita o tom das relações familiares: “porque na minha casa, dia de domingo, era uma coisa de louco. Era o dia da mudez.” (FELINTO, 2004, p. 78). Tijucopapo “é vermelha de muitas cores” (FELINTO, 2004, p. 79), e fica lá onde o mar encontra o barro e vira pântano – “um sertão de lama” (FELINTO, 2004, p. 80). Atravessando todas elas, há amor e dor que transbordam, como as cheias do Capiberibe, traições e ausências, culpa e desamparo. Afetos escancarados por Marilene - como a goiabeira do fundo de quintal na casa da amiga de infância: uma “boca aberta, gengiva exposta” (FELINTO, 2004, p. 80) – capturados por uma ficção literária que não tenta amordaçá-los ou justificá-los. Ao contrário, uma literatura que trabalha com restos e detritos provocados pelos excessos de afetos desorganizados, fluidos e cambiantes, sentidos na pele e na relação entre os corpos.

Marilene Felinto traz a referência identitária vinculada ao território impressa já no título do romance. Tijucopapo é a terra da mãe de Rísia, origem perdida desde o princípio. Repetindo a trajetória de tantos outros que vieram do sertão, a mãe de Rísia já nasceu retirante.

“Era 1935, todos os raios da lua escapuliam do céu preto alumiando o caminho” (FELINTO, 2004, p. 26), conta a autora. “Minha avó era tão negra (...) ela levava minha mãe, a que seria dada (...) Minha mãe foi dada numa noite de luar” (FELINTO, 2004, p. 26). Não havia lugar para ela em uma família faminta com mais de dez filhos. E é para Tijuco-papo que a narradora retorna, a pé, em busca de um lugar que lhe caiba, ou que lhe dê pistas da história materna. “O último originário de mamãe se apagou com os raios da lua na noite de luar em que ela foi dada. Tudo de mamãe é adotado e adotivo” (FELINTO, 2004, p. 47). É a origem perdida que Rísia persegue em todo o livro, ela própria também uma retirante, deslocada no Recife ou em São Paulo, marcada desde o nascimento por uma vida árida. Ou, parafraseando Graciliano Ramos, citado na epígrafe do livro, “a culpa foi minha, ou antes, a culpa foi dessa vida agreste, que me deu uma alma agreste”.

O sertão é a marca da ausência na obra de Marilene Felinto, sentido no corpo ressequido da protagonista; na menina magra e gaga que aprendeu a comer palavras e a engolir a dor; na origem perdida e tão desejada de uma herança, de um legado, de uma história para a mãe da personagem; na verborragia silenciosa de Rísia, que se esforça para traçar com palavras um contorno para a falta de sentido que lhe atormenta. De alguma forma, Marilene Felinto escancara a tentativa de desvelar o real dando-lhe um significado, expondo justamente o seu avesso: a desordem temporal, o ressentimento delirante, as repetições que marcam a tentativa de elaborar o trauma originário, visíveis no fluxo de linguagem e no ziguezague temporal que costura o romance.

Na FLIP de 2018, Felinto conta que seus ancestrais foram sobreviventes do massacre de Canudos e, como os personagens que compõem o seu romance, também cruzaram o sertão em busca de comida e de oportunidade. Sua mãe, como a matriarca de *As mulheres de Tijuco-papo*, também foi dada para adoção e perdeu qualquer ligação com a família de origem. A autora, como a protagonista do seu romance de estreia, também nasceu em uma região de manguezal no Recife, lá onde o mar encontra a lama, passou fome na infância e se mudou com a família para São Paulo quando tinha 11 anos.

Escrito a partir da experiência pessoal de quem se viu afetada por uma vida de privações, o livro de Marilene Felinto problematiza a marginalidade desde a margem, ao relatar uma vida excludente em primeira pessoa, trazendo a voz periférica para o centro da narrativa. Dessa forma, ao invés de tratar a marginalidade como objeto

passível de representação, Felinto subverte a estrutura e faz de quem foi tradicionalmente excluído o sujeito da reflexão em primeira pessoa. Não há um olhar condescendente sobre a pobreza e o desamparo. Ao contrário, a autora se afasta da representação social tradicional ao escancarar a falta mesmo quando sobram palavras, deixando o vazio e a origem perdida expostos, como feridas ainda não cicatrizadas do real que escapa à simbolização. Contraditoriamente, a verbosidade de Rísia não impede a sua gagueira, o seu silêncio ou a sua solidão. Rísia fala sozinha, porque “a solidão fala tão alto, fala pelos cotovelos, pelas flores, pelos peixes, transborda por cabelos, trans-torna tudo à tona d’água” (FELINTO, 2004, p. 141). O monólogo da protagonista é entrecortado por repetições e por balbucios, tropeços temporais e lapsos de memória, seguindo o ritmo das lembranças – tantas vezes dolorosas, outras delirantes – da autora.

Marilene Felinto parece perseguir um sentido para o real que a atormenta, tentando dar-lhe um contorno com palavras. O que ela encontra, no entanto, é tão instável e movediço quanto a lama de sua infância. “Nada é mais uma coisa definida, nada é um caminho sem ziguezagues. Tudo é turvo” (FELINTO, 2004, p. 68), afirma Rísia. Tampouco a escrita é capaz de dar forma ao vazio: há sempre algo inapreensível que escapa à definição, uma palavra que falta para a narrar a experiência - uma “coisa”, conta a personagem, “palavra que é a própria indefinição de tudo [...] tudo que quero e que já está tão sem forma que não tem mais um nome, ou cujo nome se perdeu mesmo sob a poeira branca do que não se fala e depois reaparece em forma de coisa” (FELINTO, 2004, p. 69).

Na psicanálise, *das ding* é ‘a coisa’, ou o outro nome que se dá ao furo real, ao vazio central da banda de Moebius, incessantemente contornado pelo significante em seu périplo em busca do significado original. O vazio está no centro de toda possibilidade de criação. Para Raul Antelo, a ficção lida de modo paradoxal com este vazio original, pode esforçar-se para transgredir qualquer necessidade de unificação de sentido, fazendo da falta o tema, o objeto e/ou a ferramenta de criação narrativa; ou prender-se às regras da representação literária dando ao vazio uma noção de completude, aproximando-se, aí, do relato historiográfico. Em Marilene Felinto, como em Clarice, a “coisa” aparece problematizada no próprio fazer literário e na recusa de ambas as autoras para fazer da linguagem uma possibilidade de representação homogênea da realidade.

Na tentativa de encontrar e desvendar a origem perdida, Felinto depara-se com a queda e com o abismo. Na busca pela verdade, depara-se com o indefinido. Não há redenção ou renascimento depois da caminhada de nove meses que faz até Tijucoapo. “Eu estava lá, nesse lugar onde eu montaria cavalos e sairia desembestada ao encontro da explicação que talvez esteja no onde a praia encontra a lama” (FELINTO, 2004, p. 179). A narrativa de Felinto escancara a vulnerabilidade do sujeito onde ele busca certezas; insiste no uso da primeira pessoa ao longo de todo o texto, mas escapa de qualquer unidade biográfica; depara-se com desterritorialização onde procura a origem; e escancara a incapacidade da representação literária para dar conta de um real inapreensível, dessa “coisa” que escapa à qualquer possibilidade de contorno pela palavra. Ou, como define Florencia Garramuño em *A experiência opaca*, uma escrita que, “apesar de tornar evidentes os restos do real que formam o material de suas explorações, desprende-se violentamente da pretensão de pintar uma realidade completa regida por um princípio de realidade estruturante” (GUARRAMUÑO, 2012, p. 23).

Inscrita dentro de uma tradição de personagens e de tramas regionais que refletem a problematização socioeconômica do Brasil, em um período pautado por uma violenta modernização imposta pela ditadura militar, *As mulheres de Tijucoapo* escapa da representação realista do migrante sertanejo e do historicismo literário ao substituir a linearidade narrativa pelo fluxo de pensamento intimista e circular; a vasta paisagem do sertão nordestino pelo obsessivo reviramento da personagem, presa a repetições traumáticas de uma infância de faltas e ausências; a geografia árida e agreste por corpos ressequidos e em guerra; a descrição pela confissão, em um tom narrativo que bordeja, muitas vezes, o irracional e o desvario. Uma escrita que se esforça para abrir mão dos artificialismos da razão e da pretensa unidade subjetiva para deixar emergir o paradoxo, a raiva, a dor, a perplexidade.

“A procura da palavra no escuro”

Com *A hora da estrela*, Clarice Lispector surpreende a crítica literária da época pela aparente guinada social que imprime à sua obra ao criar uma protagonista retirante para o seu último romance. Reconhecida

pela prosa intimista, lírica e experimental, com personagens urbanos e de classe média, Clarice flerta com a literatura regional ao escolher uma migrante alagoana, de cor de suja e de ovários murchos, para protagonizar a história. No entanto, e como em *As mulheres de Tijuapapo*, a inscrição do social é rapidamente subvertida pela ousadia em construir um romance onde a representação formal é continuamente posta em xeque; a realidade social, quando comparece, é descrita pela falta, pelo desamparo e pelo silêncio da protagonista – restos de um real que escapa à narração, mas que persiste dolorosamente tatuado em Macabéa. “Você se dói?”, pergunta Olímpio. “Eu me doo o tempo todo (...) Dentro, não sei explicar” (LISPECTOR, 2017, p. 90). É uma literatura escrita a partir de um real que afeta e transtorna, transborda e deixa marcas, mas que sempre escapa à representação. Ou, como explica Garramuño,

A referência à história e ao social aparece através de dispositivos que nada têm que ver com os dispositivos da representação, que antes interrompem constantemente a história de Macabéa com a história da escrita dessa história. Trata-se, portanto, de uma apresentação ou referência a uma ordem social, a certo real, através da consciência de suas personagens (o que foi lido como psicologismo), que funciona, por sua vez, deslocando essa tradição social da literatura brasileira, assinalando precisamente a ausência desse ‘real’ que supostamente se estaria representando. (GUARRAMUÑO, 2017, p. 180).

Em *A experiência opaca*, Florencia Garramuño mapeia autores e artistas, brasileiros e argentinos que, a partir da década de 1970, trazem os restos do real – o dejetivo, o marginal, o inquietante – para o centro da discussão e do fazer artístico-cultural: textos que usam a primeira pessoa para desestabilizar o sujeito, ao invés de delimitá-lo por uma formação biográfica tradicional; que incorporam dados factuais e históricos aos relatos ficcionais, borrando limites de gênero; que escapam da representação formal e escancaram a impossibilidade de manter de pé qualquer narrativa que tenha por princípio uma totalidade estruturante; que invertem a lógica centro- periferia e colocam o marginal no centro do fazer literário, sujeito da narrativa. Para a pesquisadora, Clarice Lispector é uma das autoras responsáveis por chacoalhar a forma narrativa tradicional, botando em xeque o primado realista mesmo quando traz uma retirante nordestina como protagonista de uma história. Ao invés de fazer uso dos mecanismos

tradicionais de representação social, Clarice apresenta questões sociais a partir de restos do real que afetam a personagem; marcas da ausência presentes no corpo raquítico, herança da infância no sertão, e no silêncio de Macabéa. Ou, como explica Guarramuño, em Clarice “o que importa dessa consciência (social) é sempre o efeito que produz nela o real, e, em geral, o real enquanto correntes e constrangimentos sociais” (GUARRAMUÑO, 2017, 181). O real que perturba porque falta, que, em Clarice, é usado como força de transgressão.

Se, em *As mulheres de Tijucoapo*, Marilene Felinto parte em busca de um sentido, de uma explicação ou de uma verdade a partir da trajetória errante de Rísia, Clarice Lispector começa *A hora da estrela* admitindo, logo na dedicatória do autor, que não há resposta possível para esta “coisa” que se apresenta em forma de história e que ela “dedica a Schumann e sua doce Clara que agora são ossos, ai de nós” (LISPECTOR, 2017, p. 45). Se Felinto persegue a origem, Lispector a dá por perdida já no primeiro parágrafo do romance ao afirmar que “antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou” (LISPECTOR, 2017, p. 47), afirma Rodrigo S.M, narrador e alter-ego da autora. Se Marilene Felinto constrói uma personagem de silenciosa verborragia, Clarice Lispector escolhe um narrador masculino para um relato que ela deseja frio, em terceira pessoa, a ser contado em “regime de emergência e calamidade pública” (LISPECTOR, 2017, p. 46). Um homem, afirma o narrador, “porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 2017, p. 49). E uma personagem acostumada a engolir palavras a seco, como quem toma um remédio sem água, “uma pessoa tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 2017, p. 51).

Espécie de peça em dois atos, *A hora da estrela* começa por dispor cada um dos personagens em cena - autor, narrador, personagens; para depois escolher os objetos - “o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada” (LISPECTOR, 2017, p. 57); e também o cenário - “Rua do Acre para morar, rua do Lavradio para trabalhar, cais do porto para ir espiar no domingo” (LISPECTOR, 2017, p. 63). Tudo isso para contar uma história que é “quase nada”, minimiza o narrador, uma tentativa de captar a existência vaga de uma datilógrafa “que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido

de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal” (LISPECTOR, 2017, p. 50), completa. Uma nordestina como tantas outras, tão pobre e faminta que criava pulgas ao invés de cachorro para não ter outra boca para comer na casa da tia beata que lhe adotou depois da morte dos pais, que lhe tirou do sertão - lá “onde o diabo perdera as botas” (LISPECTOR, 2017, p. 61) - e com quem se mudou primeiro para Maceió e depois para o Rio de Janeiro, onde morreu, mas não sem antes providenciar um emprego para a sobrinha. Uma retirante que já esquecera o nome dos pais e preenchia a própria história colecionando anúncios de revista e informações que pingavam da Rádio Relógio, marcando os minutos com anúncios e ensinamentos, amarrando tão frágil existência ao instante-já, contagem regressiva permanente para um futuro que não chegava. Uma jovem de corpo cariado, que pouco fala e quase nada sabia sobre o seu desejo - “quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (LISPECTOR, 2017, p. 67). Macabéa, finalmente nomeada, aquela que escapa das mãos do narrador a cada tentativa de apreendê-la; tão solitária e silenciosa que comia as próprias entranhas, e sonhava em devorar a colheradas o pote de creme para pele do anúncio que colecionava. Uma existência miserável nascida do acaso, por quem o narrador sente temor e culpa por ter se livrado por tão pouco de ser como ela - é pela escrita que ele escapa: “quanto a mim, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato e um fato” (LISPECTOR, 2017, p. 68). Uma história que o narrador se sente obrigado a contar, por mais dolorosa que seja - “estou passando por um pequeno inferno com esta história”, confessa; “a moça é uma verdade da qual eu não queria saber”, completa (LISPECTOR, 2017, p. 70).

Ao expor as entranhas da preparação do romance antes mesmo de iniciá-lo, escancarando o jogo de cena da literatura e a necessidade de seguir escrevendo, mesmo que ciente das limitações do fazer literário, Clarice Lispector parece ecoar Roland Barthes em *A preparação do romance* (2005). Sob o signo de Dante e seu livro de estreia, *Vita Nova* (1294), Barthes almeja alcançar para si uma nova existência através da escrita, como se, ao explorar diferentes gêneros literários, pudesse criar mais do que histórias e personagens, reinventando-se a si mesmo através das palavras após a morte da mãe. Foi pela escrita, portanto, que Barthes escolheu manter-se vivo, e só mesmo um novo gênero literário para dar conta da inquietação e da dor que

não cabiam em seus ensaios e estudos críticos. Curiosamente, apesar da menção ao romance já no título da obra e das inúmeras referências ao *Em busca do tempo perdido* (1913), foi a poesia – em especial o haicai – e sua capacidade de captar o presente para transformá-lo em uma epifania, que atraiu a atenção e a análise de Barthes em seu último curso no Collège de France, iniciado em dezembro de 1978, um ano antes dele ser atropelado por uma van à porta da universidade.

Também para a autora de *A hora da estrela*, narrar é uma necessidade e uma urgência, um ato de reconciliação com o despedaçamento diário diante da vida, com a possibilidade de criação de um contorno mínimo para o sujeito sempre fragmentário. Em seu último romance, Clarice também parece perseguir o efêmero, esforçando-se para captar o instante fugidivo, aparentemente banal, o mesmo *punctum* que procura Barthes, capaz de alterar o curso da história, o instante em que, “gigante como um transatlântico, o Mercedes amarelo pegou-a” (LISPECTOR, 2017, p. 104), tirando a vida de Macabéa. Clarice também parece reconhecer a impossibilidade da plenitude pela escrita mas, como Barthes, segue escrevendo movida pela indestrutível vontade de alcançá-la. Como se, nessa busca pela palavra, pudesse manter viva e em movimento. Ou, como diz o alter-ego de Clarice em *A hora da estrela*: “escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias” (LISPECTOR, 2017, p. 55).

Clarice Lispector também fez de seu último romance um testemunho do “querer escrever” e do desafio inerente a esse gesto, problematizando o fazer literário enquanto adia, tece e destece a história de Macabéa. Uma escrita atravessada pelo que Barthes chama de “linguagem ininterrupta: vida” (BARTHES, 2005, p. 27), que intercala anotações sobre a escrita com pausas para recuperar o fôlego e o fio da narrativa – “vejo que não dá para aprofundar esta história. Descrever me cansa” (LISPECTOR, 2017, p. 98); que escancara a dificuldade para escolher cada palavra e o dever ético para seguir em frente, ainda assim; que ultrapassa a descontinuidade do fragmento para estabelecer um fluxo à narrativa, mesmo que com solavancos e pausas na história. E assim, ciente da distância entre realidade e linguagem, Clarice consegue inscrever não o real – inapreensível, inacessível – mas o corte necessário no deslizar incessante do significante, o instante exato “em que o pneu do carro correndo em alta velocidade

toca no chão e depois não toca mais e depois toca de novo” (LISPECTOR, 2017, 110); a pausa, o vazio, o silêncio que há entre o significativo e o significado, libertando-se, assim, de qualquer compromisso com a significação, a teleologia, a verdade.

Escrita movida pela urgência de quem quer absorver o que resta de vida: gestos, restos, lampejos, fragmentos possíveis para compor uma existência, sabendo de antemão que a palavra contorna o vazio sem preenchê-lo, e que a mantém afastada apenas o suficiente do abismo para não ser tragada por ele. Escrita para tentar contornar o inapreensível do real, visível na repetição de gestos e palavras, na sensação de *atoleiro* coincidentemente descrito por Barthes e por Clarice como uma espécie de morte em vida. Para se livrar da nordestina que lhe grudou “na pele qual melado pegajoso ou lama negra” (LISPECTOR, 2017, p. 55), Clarice escreve um romance em dois atos, preparando o leitor para a entrada em cena de Macabéa. Para sair do *atoleiro*, “este afundamento imóvel em areias movediças” (2005, p. 8), Barthes propõe reinventar-se por uma nova prática de escrita, capaz de interromper o “nhenhênhem” e fazer o sujeito realinhar-se em torno de um projeto e finalidade únicos: a própria escrita. Escrever como desejo de escrever, e de manter-se vivo através dessa prática, interrompendo a linearidade da história que a tudo arrasta através de um corte, um ato: a prática literária em si. Não à toa, o narrador de *A hora da estrela* depara-se com a própria morte ao final do romance: “Meu Deus, só agora lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!” (LISPECTOR, 2017, p. 110).

Clarice escreve mesmo quando a palavra escapa. Em *A genealogia do vazio*, Raul Antelo demarca o lugar da literatura como umbral, esse mais além que fica depois de todo o limite, onde o vazio ocupa um espaço transgressor de potência criativa, para além de qualquer normatização ou leitura reducionista. Se, como defende Antelo, a linguagem é uma experiência de formação, e se “todo discurso guarda uma dimensão ética intransferível (ANTELO, 2001, p. 27), ela é resultado de uma construção que parte de um vazio para ganhar significação. Há na origem, portanto, um oco, uma coisa, um buraco, que ganhou significação e foi tamponado pela verdade - conceito definido por Antelo como “o nó de uma cadeia de erros autoindulgentes” (ANTELO, 2001, p. 25).

Nem toda literatura suporta lidar com o oco, ou tolera sustentá-lo como parte integrante da narrativa, como vazio necessário para

ouvir o silêncio do significante. Para além de um modelo preestabelecido, Antelo defende a importância de manter o espaço da ficção para o “indizível e o rumor, o obtuso e o inconfessável, babel e algarravia” (ANTELO, 2001, p. 26). Para a experiência que escapa à ordem e ao sentido, para uma escrita para além do signo – feita pelo corpo e afetada por ele. Ou, como diria Clarice Lispector através de seu alter-ego, uma escrita do intangível, “névoa úmida” “palavras (que) são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão” (ANTELO, 2001, p. 51).

Referências

- ANTELO, R. A genealogia do vazio. In: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: EdUEPG, 2001
- ANTELO, R. *O Objecto textual*. Santa Catarina: Fundação Memorial da América Latina, 1997.
- BARTHES, R. *A preparação do romance – da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- CIXOUS, H. Extrema fidelidade. In: *A hora da estrela – edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- FELINTO, M. *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- GUARRAMUÑO, F. *A experiência opaca – literatura e desencanto*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012.
- GUARRAMUÑO, F. Uma leitura histórica de Clarice Lispector. In: *A hora da estrela – edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LACAN, J. Lituraterra. In: *Outros Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003
- LISPECTOR, C. *A hora da estrela – edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- SOUZA, J. *Raúl Antelo e a escrita órfica de Clarice Lispector*. Boletim de Pesquisa Nelic, Florianópolis, v. 18, n. 29, p. 169-177, 2018.

Samuel Rawet e os objetos insólitos em diálogo

Saul Kirschbaum (USP)¹

Na cama desmanchava os pacotes, arrumando em caixas as meias, lenços, pedaços de sabão, pacotes de grampos, cadarços, fitas... um mundo! Seu mundo. Na parede os olhos de Isaías, em prece, assustaram-se com o tlic da fotografia. Ida lembrou o esforço para convencê-lo a deixar o retrato, conseguido de surpresa. Agora pendia amarelado, a mancha da barba, as sobrancelhas arqueadas e uns olhos de susto. Dos outros nada mais ficara.

(SAMUEL RAWET - "A PRECE")

Uma locomotiva apitando à distância, uma caldeira chiando de forma quase inaudível, um preto quase azul sobre a linha do morro, o machado de cabo curto de um açougueiro, frangos pelados e empalados, uma britadeira trepidando sob a proteção de uma bandeirinha vermelha; o nevoeiro espesso de incontáveis cigarros. Objetos, todos eles, aparentemente, não relacionados entre si. Esta vizinhança insólita levanta a questão: o que têm em comum esses objetos, para participarem de um mesmo conto?

Neste artigo, tentamos evidenciar o frequente uso, por Samuel Rawet, de objetos insólitos em sua ficção, e analisar a funcionalidade desses objetos na obra do autor. Entendemos que um objeto é "insólito" quando ele é estranho à trama da narrativa, quando parece deslocado no contexto em que é referido.

Samuel Rawet nasceu na Polônia em 1929 e, ainda criança, aos sete anos, em 1936, emigrou para o Brasil, acompanhando sua família na fuga às péssimas condições a que os judeus estavam submetidos na época. No Brasil, no momento da chegada, foram acolhidos por tios de Samuel que aqui já estavam, acolhimento que deve ter facilitado um pouco a adaptação da família, em meio à insegurança do ambiente desconhecido, do desconhecimento do idioma, das dificuldades econômicas.

Como registra Jeffrey Lesser, dando conta das agruras que os imigrantes tiveram que enfrentar, ao aqui aportarem,

1. Doutor em Letras pelo Programa de Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas da FFLCH/USP, Pós-doutor pela Unicamp. Pesquisador independente.

a maioria dos judeus que chegavam ao Brasil na década de 20 provinha do Leste europeu, basicamente da Polônia. Compreendendo pouco mais de 10% da população da Polônia, os judeus estavam relativamente urbanizados e concentravam-se em ocupações relacionadas à manufatura e ao comércio. Aqueles que possuíam experiência e habilidade tais como alfaiates, mecânicos e sapateiros eram necessários, especialmente nas cidades do sul que viviam um processo de industrialização; mas os imigrantes judeus raramente tinham capital para comprar uma loja ou uma fábrica no momento de sua chegada a um dos centros urbanos brasileiros. (LESSER, 1995, p. 67)

Mais adiante (1995), este autor mostra que entre 1933 e 1936, de uma imigração judaica total para o Brasil de 12.287 indivíduos, nada menos do que 5.943, ou acima de 48%, saíram da Polônia. Outra informação relevante para melhor entendermos o contexto da imigração judaica para o Brasil é apresentada por Lesser (1995): entre 1933 e 1947, de um total de 1.001.200 imigrantes judeus, 139.200 tiveram como destino o Brasil, 364.900 os EUA, 77.900 o Canadá e 419.200 a Argentina. Ou seja, o Brasil atraiu cerca de 13,9% do fluxo total para os quatro principais centros de absorção.

Quanto à opressão à qual os judeus estavam submetidos em seus países de origem, na Europa Central e Oriental, notadamente na Polônia e Rússia, na primeira metade do século XX, Shmuel Ettinger enfatiza que

na década de 1920, haviam tendências antissemitas flagrantes no governo e nos círculos públicos na maioria dos países da Europa Central e Oriental (com exceção da Tchecoslováquia e da Bulgária). Não obstante, os países ocidentais exerceram uma influência restritiva, e a consideração tanto da Liga das Nações quanto dos tratados de minorias constituiu um fator importante.

Houve uma mudança para pior no início dos anos 1930, quando os elementos antissemitas ganharam força em todos esses países, estimulados pelo sucesso dos nazistas na Alemanha. Na Polônia e na Romênia, que pertenciam à *Petite Entente*² liderada pela França, crescia a pressão de vários círculos públicos por uma

2. Nome dado à aliança diplomática e militar celebrada no período entre guerras entre a Primeira República Tchecoslovaca, o Reino da Iugoslávia e o Reino da Romênia, sob os auspícios e, posteriormente, sob a proteção da França. Criada em 1921, a aliança perdurou até 1938.

reaproximação com a Alemanha. A expulsão dos judeus da vida econômica, a “purificação das cidades” (ou seja, dos judeus) e até mesmo a pressão para forçá-los a emigrar tornou-se, mais cedo ou mais tarde, a política desses governos. O primeiro-ministro polonês declarou: “Não devemos golpear os judeus – mas quanto a boicotá-los, com prazer!” (ETTINGER, 1997, p. 958³).

O mesmo historiador acrescenta:

Os ataques a estudantes judeus aumentaram e, em 1937, o Ministro polonês da Educação aprovou oficialmente a introdução de “bancos [escolares] de gueto” para estudantes judeus. Mas o fenômeno mais grave foi a disseminação de *pogroms*⁴: os Nacional-Democratas (um partido nacionalista de direita) e os Nacional-Radicais estabeleceram unidades de ponta de lança que organizaram boicotes, atacaram judeus nas ruas e esconderam explosivos em locais de reunião judaicos. Em suas reuniões e em seus panfletos, exigiam que os judeus fossem privados dos direitos civis e expulsos das áreas fortificadas. O Partido Camponês Unido também declarou em seu programa de 1935 que a emigração dos judeus era a única solução para o problema judaico (ETTINGER, 1997, p. 948⁵).

Para termos uma ideia das dificuldades enfrentadas pelo autor que estamos focalizando, em sua infância para adaptar-se ao novo ambiente, sem conhecimento do idioma e dos hábitos da população de acolhida, acrescenta-se que o pai de Rawet, como tantos outros judeus que não dispunham de recursos para custear o deslocamento de seus familiares – a grande maioria –, já viera para o Brasil alguns anos antes, mais precisamente em 1934, com o objetivo de juntar o dinheiro necessário para fazer frente às despesas de viagem e trazer

3. Tradução minha.
4. Um pogrom é um motim violento que visa o massacre ou a expulsão de um grupo étnico ou religioso, especialmente judeus. Os pogroms no Império Russo foram tumultos antijudaicos em grande escala, direcionados e repetidos, que começaram no século XIX. Os pogroms começaram a ocorrer depois que a Rússia Imperial, onde antes habitavam muito poucos judeus, adquiriu territórios com grandes populações judaicas da Comunidade polonesa-lituana e do Império Otomano, entre 1772 e 1815. Esses territórios foram denominados pelo governo imperial russo “o Distrito de Assentamento”, território dentro do qual os judeus foram relutantemente autorizados a viver, e foi dentro deles que, em grande parte, os pogroms ocorreram.
5. Tradução minha.

o restante da família – que ficou esperando na Polônia, em condições extremamente precárias. Em entrevista concedida a Assis Brasil em 1975, perguntado a respeito de suas primeiras lembranças do Brasil, nosso autor contextualizou: “– Meu pai já estava aqui, como disse, e a nossa situação na Polônia era péssima. Vivíamos praticamente à espera de uma passagem para o Brasil” (BRASIL, 2008, p. 430).

Rawet graduou-se em engenharia no Rio de Janeiro, especializando-se em cálculo de estruturas de concreto armado; nessa condição, participou das especificações do Monumento aos Pracinhos, no Rio de Janeiro, bem como de projetos em Israel e em Brasília; já enquanto estudante começou a publicar contos em suplementos literários; seu primeiro livro, a coleção *Contos do imigrante*, veio à luz em 1956, justamente reunindo dez daqueles exercícios preliminares. Vale salientar que naquele ano de 1956 foram publicados também *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Doramundo*, de Geraldo Ferraz.

Desde então – e até sua morte em 1984 – Rawet não cessou de aperfeiçoar sua técnica nesse gênero, no qual veio a ocupar posição de destaque no panorama da literatura nacional, a ponto de Assis Brasil qualificar *Contos do imigrante* como “um dos três pontos convergentes de uma nova fase da literatura nacional”, e afirmar que “Samuel Rawet seria assim, como já ficou dito, uma espécie de pioneiro, de visionário de novas conquistas e pesquisas do conto brasileiro de hoje” (BRASIL, 2008, p. 222). Assim, mais do que ser estudado na categoria de escritor judeu, Samuel Urys Rawet é merecedor, a justo título, de um lugar de destaque na literatura brasileira. A *Contos do imigrante* seguiram-se as coletâneas *Diálogo* (1963), *Os sete sonhos* (1967), *O terreno de uma polegada quadrada* (1969) e *Que os mortos enterrem seus mortos* (1981), além de duas novelas, *Abama* (1964) e *Via-gens de Ahasverus à terra alheia...* (1970), assim como peças de teatro e ensaios filosóficos.

Sua segunda obra, também uma coletânea de contos, foi publicada em 1963. O conto “Diálogo”, que dá título ao livro, e que será o principal objeto de análise neste artigo, é considerado um dos pontos mais altos de toda sua produção. Prefaciando a primeira edição da obra, Renard Perez diria que este livro

é, igualmente, um livro difícil. Na verdade, o escritor não mudou muito nesse intervalo [entre *Contos do Imigrante* e *Diálogo*], pelo menos não transigiu um milímetro em sua literatura. O que aconteceu

foi, somente, a sua depuração. Se já não existe aqui, como constante, a temática do imigrante, os dramas da incompreensão, básicos em sua literatura, subsistem – agora, até, numa dimensão maior e mais trágica. Porque desta vez é o drama da incompreensão do Homem, desligado daqueles elementos circunstanciais (PEREZ, 2008, p. 103⁶).

Isto é, Rawet “enxuga” a narrativa drasticamente, depurando-a de quaisquer elementos circunstanciais. Neste conto de apenas seis páginas, um narrador onisciente dá conta da trajetória de “um pai” e de “um filho” ao longo de um dia, na expectativa de um encontro – na verdade um desencontro, um enfrentamento – trajetória que culmina com o próprio evento. Pouco ou nada sabemos a respeito do pai e do filho. Sequer fica claro se existem outros componentes do grupo familiar, se existe “uma mãe”, “um irmão” ou “irmã”. Não mais do que apenas duas personagens. Quase nada sabemos sobre o contexto dos protagonistas, de seus passados, pouco podendo ser inferido do texto.

Mal podemos suspeitar que os protagonistas são judeus, a partir de um monólogo interior do filho, que sugere, talvez, ecos da catástrofe nazista, catástrofe cuja avaliação é o possível núcleo da oposição que separa filho e pai, e que os mantém em polos irreconciliáveis: “Segurança. Estabilidade. De que valeram quando se arrojaram sobre nós (e esse nós ainda é um pouco daquilo que me deu) e nada houve senão morte. Para que serviram as imprecações... ou as orações? E a sua vitória, qual foi?” (RAWET, 2004, p. 95).

Na adolescência, Rawet cooperou com entidades judaicas que prestavam apoio a refugiados sobreviventes do nazismo que aqui aportavam; dessa forma, estava bastante familiarizado com os problemas decorrentes dessa transição. Essa temática o atraiu desde o começo de sua carreira: das dez narrativas de *Contos do imigrante*, nada menos do que cinco tratam das sequelas do nazismo, vividas, de forma direta ou indireta, pelos respectivos protagonistas.

No entanto, é claro que essa reflexão é pertinente também para outras minorias oprimidas, em outras circunstâncias, não nos dando segurança para afirmar que os protagonistas do conto são judeus lidando com o trauma do Holocausto.

Como veremos, Samuel Rawet, frequentemente, espargia objetos insólitos em seus textos, como recurso narrativo para a criação do ambiente desejado, qual seja, uma atmosfera carregada de tons

6. Grifos do autor

expressionistas, abrindo espaço para a manifestação de emoções exacerbadas de parte das personagens. Esse recurso pode ser observado no texto citado na epígrafe, em que Ida, a protagonista do conto “A prece”, contrapõe a aridez dos novos objetos – com os quais deve conviver para ganhar seu sustento – com as recordações da vida deixada para trás na Europa, do marido – de quem só restara o retrato na parede – e de seus outros familiares, inclusive filhos, dos quais nada restara, todos vítimas da barbárie nazista. O aspecto insólito dos objetos que agora povoam o mundo de Ida e quase a levam ao desespero, é destaque, por exemplo, neste trecho:

Arriou-se junto com os pacotes na cama. Um alívio vinha das pontas dos dedos, percorria as espáduas, e desaparecia pela boca num suspiro. Esfregou o rosto e as faces ardentes. Não estava acostumada a um sol assim, nem a um trabalho daquele. O suor incomodava-a por dentro, e das axilas um triângulo empapado fazia vértice na cintura. Gosto de areia na boca. Os cotovelos nos joelhos, face na palma das mãos, arfava, ressecada, dura, triste. O xale preto caído nas coxas inundava-lhe os olhos (RAWET, 2004, p. 32).

Especificamente no conto “Diálogo”, por exemplo, esses objetos, seja em sua forma material, de coisas palpáveis e visíveis, seja como ruídos e cheiros, são constitutivos para o estabelecimento de um clima opressivo, uma verdadeira barreira de estranhamento que se opõe à aproximação entre os protagonistas, um clima de enfrentamento em que o diálogo entre pai e filho se revelará impossível. Ao mesmo tempo, esta atmosfera saturada e agressiva contribui para dificultar a aproximação do leitor.

“Diálogo” começa *in medias res*⁷, com os protagonistas já prontos para se defrontarem. Esta ambientação cria no leitor a expectativa de que logo, talvez através de um *flashback*, como costumeiro quando essa técnica é utilizada, terá conhecimento da trama, dos antecedentes que culminaram no anunciado “diálogo”, bem como de seu desfecho malogrado. Não obstante, isso não acontece; este – o leitor

7. *In medias res* (latim para “no meio das coisas”) é uma técnica literária em que a narrativa começa no meio da história, em vez de no início (*ab ovo* ou *ab initio*). As personagens, cenários e conflitos são frequentemente introduzidos através de uma série de *flashbacks* ou através de personagens que discorrem entre si sobre eventos passados.

– se dará conta de que não sabe nada a respeito dos protagonistas, reduzidos a figuras, a estereótipos, a tipos ideais; em suma, “um pai” e “um filho” se encontram, ou melhor, se desencontram. Se defrontam. Essa despersonalização é obtida pela não nomeação dos protagonistas, reduzidos a “o pai” e “o filho”, como são referidos no texto.

O texto é marcado pela expressão “frente a frente”, que abre e fecha a narrativa, e se repete como um mantra nada menos do que quatro vezes, levando o clima de confronto a seu paroxismo. A centralidade do enfrentamento no “diálogo” entre os protagonistas é tal que a expressão “frente a frente” poderia ser o título do conto.

Quanto à estrutura do relato, a trama é conduzida por um narrador onisciente, em terceira pessoa, heterodiegético, que acolhe em sua narrativa o discurso indireto livre dos protagonistas, recurso narrativo que Rawet dominava à perfeição; no conto, Rawet se utiliza muito, também, da técnica de monólogo interior para dar conta do silêncio a que o filho é reduzido, impedido de enfrentar seu próprio pai abertamente; raramente temos falas em discurso direto, de parte do pai, sempre agressivas e depreciativas, como, por exemplo,

Frente a frente.

A cabeça do pai oscila, descola-se da mão e tomba de leve para a frente. Olhos nos olhos. Afinal, imbecil, o que queres? Esses teus livros o que te ensinaram? Gostaria de usar contigo outra linguagem, se não te desses esse ar de presunção e firmeza. Cretino, olha-me bem! Acaso te indico a perdição ou a desgraça? Olha em redor e vê a burrice da tua obstinação, raciocina, mas sem o empacamento do asno (RAWET, 2004, p. 93).

O filho, conforme o texto, pode ser considerado modelo de comportamento produtivo, socialmente adequado. Estuda e trabalha. Não sabemos quais são os livros nocivos que ele lê, em que consiste sua “obstinação”, seu “empacamento”. No confronto, o filho permanece sempre mudo, elaborando suas respostas mentalmente por meio de linguagem corporal e de monólogo interior. Por exemplo, à fala do pai acima, o filho reage em silêncio:

Num gesto automático, o filho imita-o, e as pálpebras se comprimm ante o insulto. Mesmo que eu pudesse lhe falar com franqueza, de que serviria? Presunção minha saber que não me pode compreender, apesar de sua intenção? Ou que me compreenderia,

se outro eu fosse, como me quer? Se às vezes exibo nas irritações, e apenas no olhar, termos como os que poderia estar ouvindo agora, não vê que me arrependo logo? E por quê? Porque me dói saber que não poderia proceder comigo de outra maneira, porque é de sua natureza, de tudo aquilo que lhe inculcaram, e que não conseguiu inculcar em mim (RAWET, 2004, p. 92-93).

O conflito de gerações levado ao extremo, o foco da narrativa alterna entre um e outro, entre o pai e o filho, numa tessitura tão densa que às vezes não fica claro para o leitor o momento em que o narrador passou a tratar da outra personagem, de quem afinal está falando em cada trecho. Essa ambivalência se manifesta até mesmo dentro de um mesmo parágrafo, revelando a maestria com que Rawet se utiliza da linguagem como ferramenta. Na metade do longo primeiro parágrafo, por exemplo, que começa na página 91 e termina quase no final da página 92, o narrador está descrevendo a dificuldade do pai para lidar com a comunicação verbal:

Os ruídos nunca o perturbavam, as palavras, sim. Habitado a um mutismo do qual às vezes tentava livrar-se, sem resultado, compensava-se com a percepção dos pequenos desequilíbrios de seu silêncio. Não lhe alteravam as cismas, pois que nestas nunca ia ao fim, bastando-lhe o simples encadeamento, num ciclo bem limitado de constante ruminar. Com a palavra a reação era outra. Desarticulava-se. Perdia o controle. Infundia-lhe a noção vaga de um entendimento, de uma compreensão, mas que em nada o afetaria. Ininteligíveis, quase sempre, sentia-as como elementos perdidos para ele, fragmentos impossíveis de uma conversa futura (RAWET, 2004, p. 91-92).

Mas, quando o leitor se dá conta, percebe que o parágrafo, na verdade, termina falando do filho:

A pergunta sobre o apetite desvia-lhe a atenção sem desejos do contorno da anca em suave aclave para a larga cintura. Ímpetos comuns que um pudor arraigado obrigava a soterrar. Rompesse de vez com as impossibilidades, uma asneira qualquer, estardalhaço e a satisfação, ao menos de um precedente a se agarrar em tentativas futuras! Presença enjoativa de alho na carne esfiapada pelo garfo. Quanto tempo levaria para comê-la? Ao levantar-se não lhe restaria outra alternativa senão a poltrona em frente ao pai, e o resto” (RAWET, 2004, p. 92).

Como se vê, não é nada fácil precisar o momento em que o foco narrativo se desloca do pai para o filho. O domínio de Rawet sobre a narrativa é tal que lhe permite citar a si mesmo, como no seguinte trecho:

Comprimem-se as pálpebras, um pouco, para logo se distenderem. Na pupila dilatada o reflexo de quem aguarda sempre. Palavras ocas, não mudas. E são esses os argumentos para a tua loucura! Imbecis, os outros, mas tu não? Alguém te impede de pensar, te nega o direito a tudo isso que vives blasonando ser a essência das coisas? Pensa, como quiseres, mas age, com a cabeça e os pés na terra. Fosse outra a ocasião e eu te contaria uma fábula, mas tens o dom de até inverter o sentido de qualquer uma (RAWET, 2004, p. 95).

Aparentemente, a fala do pai é audível e este trecho é um discurso indireto livre. O filho sabe o que foi dito pelo pai, e pode contrapor-se a ele, novamente em silencioso monólogo interior:

Perturba-se com a imagem nos olhos paternos a fitá-lo com a fixidez que não se destina a ele, bala que ricocheteia. Fosse outra a ocasião e eu lhe contaria, também, uma fábula. Mas se tivesse que falar, agora, eu lhe diria que tudo isso talvez seja revolta, e a seu favor, mesmo que não o perceba. Revolta contra aquilo que não sendo estigma, assim se tornou, e desse círculo vicioso ninguém intenta sair (RAWET, 2004, p. 95).

As passagens acima, com menções a fábulas, estabelecem uma clara intertextualidade com o conto “Parábola do filho e da fábula”, que faz parte da mesma coleção e trata, como “Diálogo”, da impossibilidade de comunicação entre pais e filhos, do choque de gerações. A intertextualidade entre os dois contos é visível também, em trechos como:

O calor sob o lençol não o incomoda, ao contrário, dá-lhe uma noção de conforto e de bem-estar temporários que gostaria se prolongassem com o silêncio, sem a intromissão de palavras, embora soubesse que não tardariam, pois os outros dois ali estavam para isso, simplesmente, e daí a instantes principiariam um suposto diálogo (RAWET, 2004, p. 134).

Na citação acima, destaco o uso de “suposto” diálogo. Lembremos que em “Parábola do filho e da fábula” pai e mãe, em face do filho

doente, tentarão, narrando fábulas, “reconduzir o filho ao bom caminho”; em cada uma das fábulas, o filho solidariza-se com o “lado errado” da moral da história; após três tentativas desconstruídas por este, tentativas malogradas, pai e mãe desistem da pedagogia, sumarizando esta decisão no conselho final ao filho, na contramão do que vinham tentando até então: “E a cabeça da mãe se dobra em soluços. E na modorra da tarde, na serenidade de um silêncio desejado, só a voz grave e rouca do pai se faz ouvir: – Filho, se queres viver esquece as fábulas! (RAWET, 2004, p.136)”.

O palavrão vindo da esquina, o nevoeiro espesso de incontáveis cigarros e o armário baixo ao lado do qual o pai se senta, à espera do filho – a quem convocara, pela manhã, para uma “conversa séria” –, a sopa do jantar do filho – o qual, pressentindo o que está por vir, não tem a menor pressa de se defrontar com o pai –, além dos outros objetos insólitos antes mencionados, são tão presentes no conto que adquirem status de personagens e, de certa forma, até mesmo dialogam uns com os outros.

Em “Diálogo”, já de manhã, no trajeto do filho para a escola, é marcante a presença dos “objetos insólitos”; estes vão promover um estranhamento que atingirá seu clímax na inevitável “conversa” que o aguarda; observe-se como os “objetos insólitos” influenciam o estado de espírito da personagem:

No ônibus para o centro pressentiu a oscilação de sentimentos que se revezariam até a noite. Irritou-se com os solavancos e com os pontapés do menino no colo da mãe, a seu lado. Pareceram-lhe feias as fachadas do casario, o comércio mesquinho e sujo de portinholas, ou ostensivo, imbecil, na exuberância da fórmica e letreiros. Canibalismo do açougueiro que, bem na parada, esmigalhava costelas no cepo, brandindo o machado de cabo curto, com o sangue a salpicar-lhe o rosto, e o avental estriado de coágulos. Manobra de caminhão, dois carros atravessados em frente ao bonde, e de longe, bandeirinha vermelha e a trepidação de um britador. E no mesmo local. Frangos pelados e empalados, quartos rasgados de bois sangrando nos ganchos, e a palidez lunar de leitões na vitrina da geladeira (RAWET, 2004, p. 92-93).

Através desses recursos narrativos, Samuel Rawet cria um ambiente espesso, saturado de ruídos, cheiros, objetos concretos, verdadeiros objetos insólitos que o leitor experimenta como quase palpáveis, objetos catalisadores que concorrem para impedir o deslocamento

das personagens em direção um ao outro, da mesma forma que dificultam o movimento do leitor para se aproximar do texto.

Ao privilegiar um flagrante – quase um instantâneo – do encontro entre os protagonistas do conto, protagonistas sem passado, encontro sem futuro, Rawet nos põe a nós leitores em contato com o fenômeno bruto do relacionamento intrafamiliar, no caso entre pai e filho, sem atenuantes circunstanciais; leitores frente a frente com a impossibilidade de diálogo; espectadores de um relacionamento que chega muito próximo da violência física:

Recuou na poltrona ao ver o corpo do velho, de pé, ágil, como de há muito não o vira, meio inclinado para a frente, o braço em menção de bofetada. Sabia que o pavor não lhe provinha do golpe em esboço, mas da reação ao que nem fora dito. Gesto animal, erguera uma das pernas e a mão se espalmou, protegendo a face. Teve ódio de si mesmo, por não conseguir se manter calmo, e ali, pelo menos, ordenar as ideias. Mas todas. Todas. E pensá-las, apesar da violência, apesar da possibilidade de as ver transmitidas numa outra linguagem que não a das palavras. Pensá-las sem aparas, rudes, com os contornos angulosos e as brenhas intrincadas, e as arestas mais finas do que o corte da faca. E não ficar ali, estúpido, bicho amedrontado a encolher as patas e o focinho. Que ar sustenta o peso desta mão que não cai? Que energia acumula este golpe que não vem? (RAWET, 2004, p. 95).

Este fundamental aspecto do conto foi enfatizado por Renard Perez, no “Prefácio” ao livro, ao destacar que

a história se liberta de todos os acessórios para fixar-se na sua essência mesma, pura, nua, terrível essência. Como o pintor que, figurativo, despojando-se cada vez mais do supérfluo, acabasse insensivelmente no abstrato, temos o drama no seu fulcro, a tragédia em si, na sua força cósmica (PEREZ, 2008, p. 103).

No final do conto, um relaxamento. Longe de um acordo, apenas uma distensão que não é mais do que uma trégua, uma pausa até a ocorrência de um novo confronto. Os protagonistas continuam “frente a frente”:

A mão do pai desce calma e oscila lassamente junto à coxa. O corpo do filho acompanha-a na volta à posição normal. O sapato firme de novo sobre o taco, o braço em atrito com o estofo da poltrona. O velho senta-se mas tem no rosto um travo de pesar, acende um

cigarro, apóia o cotovelo sobre a cômoda, e a cabeça no punho cerrado. Mas não há reflexos em suas pupilas. Baixara as pálpebras.

Frente a frente (RAWET, 2004, p. 96).

Para falar como Levinas, no conto “Diálogo” Rawet nos oferece um “acesso ao fundo obscuro da existência”, tão constitutivo da literatura que me permito apresentar a citação completa, e assim encerrar.

Certas passagens de Huysmans, de Zolá, o calmo e sorridente horror de determinado conto de Maupassant, não dão somente – como se pensa por vezes – um retrato ‘fiel’ ou excessivo da realidade, mas penetram (atrás da forma que a luz revela) nessa materialidade que, longe de corresponder ao materialismo histórico dos autores, constitui o fundo obscuro da existência. Eles nos fazem aparecer as coisas através de uma noite, como uma monótona presença que nos sufoca na insônia (LÉVINAS, 1998, p. 70).

Referências

- BRASIL, A. As viagens de Rawet. In: SANTOS, F. V. dos (Org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008, p. 221-225.
- ETTINGER, S. The Modern Period. In: BEN-SASSON, H. H. (Org.). *A history of the Jewish People*. Tradução de George Weiden and Nicolson Ltd. Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 385-723.
- LESSER, J. *O Brasil e a questão judaica: imigração, diplomacia e preconceito*. Tradução de Marisa Sanematsu. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- LÉVINAS, E. *Da existência ao existente*. Tradução de Paul Albert Simon e Lígia Maria de Castro Simon. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- PEREZ, R. Prefácio a Diálogo. In: SANTOS, F. V. dos (Org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008, p. 101-104.
- RAWET, S. A prece. In: SEFFRIN, A. (Org.). *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 31-35.
- RAWET, S. Diálogo. In: SEFFRIN, A. (Org.). *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 91-96.
- RAWET, S. Parábola do filho e da fábula. In: SEFFRIN, A. (Org.). *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 134-136.

Um mapa nos cabelos de Mila: uma análise de *Esse cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida

Isabela Lapa Silva (UFPE)¹

Introdução

Na obra *Esse cabelo* (ALMEIDA, 2017), a narradora Mila lança-se na busca pela origem de seus cabelos crespos. Nesse percurso, a pergunta inicial vai se reconfigurando, à medida que Mila entra em contato com as memórias da sua infância e dos seus familiares. Nascida em Luanda, Angola, ainda pequena Mila mudou-se para Lisboa, Portugal, onde cresceu. Entre esses dois países, ou ainda, dois continentes, nascida em uma família inter-racial, a narradora percebe o atravessamento de histórias a partir dos seus cabelos, uma história, por fim, que fala de uma geopolítica.

Livro de estreia de Djaimilia Pereira de Almeida, também luso-angolana, *Esse cabelo* é um romance híbrido que fala sobre esse gesto de “embrenhar-se em si mesma” (ALMEIDA, 2015c, n.p.), que tem uma tônica de eclipse. Isso porque há um desdobramento de questionamentos e é nesse caminho que se revelam aspectos da narradora que, de outra forma, não seriam encontrados. Escrita em primeira pessoa, a narrativa situa-se num entre-lugar, entre ficção e real, entre romance, ensaio e memória.

Considerando esses apontamentos, este trabalho, recorte de uma pesquisa de dissertação sobre esse mesmo livro, busca investigar a relação da personagem com essas memórias – particulares, suas e de sua família –, mas também coletivas, que dizem respeito à história, ao passado colonial e imperial português. Vinculadas a essas memórias estão os espaços por onde Mila se deslocou na sua infância; locais íntimos, privados e públicos, que são percorridos no rememorar e nos processos de escrita. Nesse ir e vir, entre presente e passado, a obra costura várias discussões atuais sobre identidade, autoimagem, pertença e diferença.

1. Graduada em Letras – Bacharelado em português (UFPE), Mestranda em Teoria da Literatura (UFPE), bolsista Capes.

Desse modo, busca-se evidenciar o ponto de vista da narradora sobre esses espaços que coube viver e crescer, bem como as assimetrias sociais que se refletem nos espaços e nos modos de vivê-la. No contexto da autobiografia capilar, as rotas dos salões que Mila percorre são relevantes para refletir sobre a manutenção da mentalidade colonial, assim como do racismo e do machismo, a partir de um padrão de beleza e de feminilidade branco e ocidentalizado.

As experiências com o cabelo, são, portanto, na maioria das vezes, síntese das tensões e contradições que constituem a história portuguesa, mas que também falam de questões contemporâneas de imigração. Assim, os cabelos de Mila são metonímia e metáfora para narrar essa história de origens, que a cada momento se revela não como um ponto fixo, um regresso a sua cidade natal, mas sim como uma recriação de referências culturais, sobretudo a partir da memória, e de novas percepções de si.

Serão utilizados como fundamentação teórica para essa discussão os autores Stuart Hall (2013), Edward Said (2001), Sheila Khan (2015), Joana Gorjão Henriques (2016) e Grada Kilomba (2019). Com base nesses estudiosos será apontado o papel dessa relação da narradora com os espaços para a percepção e construção de si.

Ao reivindicar esse direito de narrar a biografia dos seus cabelos, Mila recria um mapa dos lugares em que viveu e cresceu, assim como da rede de afetos que a construiu e a sustentou. Combinando passado e o presente da escrita, a este mapa geográfico sobrepõe-se um mapa de si mesma, como parte de um processo de Mila acessar suas raízes.

Um romance híbrido

A obra aqui analisada, *Esse cabelo*, é o primeiro livro de Djaimilia, sendo sua estreia no circuito literário de língua portuguesa. Tal como a protagonista do livro, a autora também é luso-angolana. Essa é apenas um dos pontos que apontam a mistura entre autora e narradora. Dessa forma, por ter crescido nos arredores de Lisboa, as referências primeiras de Djaimilia estavam ali, naquelas terras lusitanas. Em resumo, a escritora diz: “[c]resci no meio de europeus ligados a África e no meio de africanos ligados a Portugal.[...] Estava rodeada de coisas portuguesas, fui-me tornando uma combinação das ligações entre Angola e Portugal vivida nesse contexto familiar” (ALMEIDA, 2015b, n.p.).

Sobre isso, Djaimilia diz ainda que essa condição é um dos pontos cardeais que guiam o livro. Somado a isso, constatar “uma profunda ignorância” sobre esse lugar natalício, acompanhada de uma vontade de conhecer mais sobre essa “origem” (ALMEIDA, 2015a, n.p.). Essa configuração é comum a muitos dos que compõem a sociedade portuguesa, por isso, o livro caminha entre o particular e o coletivo, costurando camadas de histórias revisitadas a partir do olhar singular da protagonista Mila.

Essa origem surge na obra de modo crítico e reflexivo. Ao se propor fazer uma autobiografia dos seus cabelos, a narradora entra num terreno escorregadio, sempre deslizando à medida que vai acessando memórias – suas e dos seus. Movediço também é esse lugar entre várias matrizes culturais de Mila, filha de uma mãe negra angolana e de um pai branco português. Acompanhando essa configuração, o livro também está num entre-lugar de gêneros. A autora, por sua vez, diz não ter se preocupado em qual gênero estava produzindo aquela história, pois essa categorização não a interessa nem como autora, nem como leitora. Por isso, ela diz: “Sinto-me tão à vontade com a ideia de que se trata de um *ensaio ficcionado* como com as pessoas que o interpretam como um *romance ensaístico*” (ALMEIDA, 2016, n.p., grifos nossos).

Desse modo, o romance é experimental no seu formato, nas escolhas do narrar. Há um movimento de ir e vir entre tempos e lugares que acompanha as digressões de Mila. Assim, ao acompanhar esse olhar subjetivo, o livro fala de questões de identidade e de origem, de pertença e de diferença, revelando a complexidade dessas questões num cenário político e histórico tenso e cheio de contradições, de silenciamentos e de apagamentos.

Uma genealogia nas raízes do cabelo

O livro aqui trabalhado, tem a memória como seu fio condutor, de modo que a premissa de uma construção de uma genealogia permeia toda a narrativa, recheada de memórias e afetos. A narradora escreve, ao passo que revisita memórias, inscrevendo-se na história dos seus. Nesse movimento particular, Mila acessa também a história das relações coloniais presentes na origem do mundo moderno. Não à toa o subtítulo do livro faz referência a um “cabelo crespo que

cruza fronteiras”. Essa mobilidade a acompanha, pois é própria do seu entre-lugar de luso-angolana e de sua família composta por diferentes etnias.

Esse lugar pouco definido, que põe em xeque definições fechadas sobre seu lugar de origem, é um lugar de identidades diaspóricas. De acordo com Stuart Hall (2013), essas identidades são construídas num contexto que envolve processos de migração forçada por questões políticas, as quais refletem relações sócio-históricas de poder entre países, povos e etnias. Partindo do estudo das relações entre os povos caribenhos com o Reino Unido, Hall discute como essas identidades trazem à tona conceitos-chaves que estão na base da modernidade – como nação, nacionalidade e identidade.

Hall (2013) discute como as identidades diaspóricas estão ligadas a um resgate de memórias e histórias com sua origem africana, seja ela um processo consciente ou inconsciente. O teórico também aponta como a recriação dessa África – nos termos movediços da diáspora – faz repensar uma ideia estática de tradição e de identidade, sobretudo no contexto globalizado atual, quando as referências se cruzam a todo instante. Dessa maneira, pensada em termos mais fluidos e abertos, de cruzamentos e de novas formas a partir desses contatos, como é o caso da diáspora, as identidades tornam-se um importante mecanismo de afirmação e de resistência, contra invisibilização e apagamentos.

Mila vive essa condição diaspórica na sua família. Ela cresceu, sobretudo, em meio a seus avós paternos, brancos, mas posteriormente, seus avós maternos, negros, vindos de Angola, também se mudam para Portugal. Seus pais, que no livro não são nomeados, separam-se, e Mila encontra sua mãe, uma mulher negra, nos verões, indo visitá-la em Luanda, ou sendo visitada por ela em Lisboa. Seu pai, um homem branco, também se muda para Portugal e depois, como revela Mila, casa-se novamente com uma mulher branca. Não é mencionado se sua mãe também se casa pela segunda vez. Porém, nessa história, Mila cresce esquecendo-se dessas suas outras raízes, de memórias, principalmente do passado dos seus avós maternos, que passam por um passado português.

Nessa configuração familiar, tem-se que, no lado paterno da família de Mila, há os avós Manuel e Lúcia, ambos brancos. O avô Manuel, incentivador de Mila nas letras, é engenheiro e português “de nascença”. Ele se muda para Moçambique para trabalhar na área de

construção civil e leva consigo a avó Lúcia, professora, que conheceu ainda em Portugal, mas que, por sua vez, nasceu no Congo. Nesses deslocamentos, o pai de Mila conheceu a mãe dela.

Ainda do lado paterno, Mila descobre outras heranças e origens que são pouco comentadas. A personagem menciona uma herança judaica da mãe do seu avô Manuel, frequentemente ocultada ainda que presente em de traços fisionômicos – olhos e narizes; um pouco semelhante com seus cabelos, herança da sua mãe. A narradora relata também uma trisavó de Macau (também do lado paterno), casada com um general, do qual pouco se sabe, e que Mila percebe nos olhos amendoados em algumas de suas primas portuguesas. É interessante ver como a narradora percebe essas heranças e como elas se cruzam ao longo da família, culminando nela, que, por sua vez, tem traços também de outras origens pela via materna.

Nesse sentido, os cabelos de Mila representam esse indicativo de uma diferença entre os seus, diferença que aponta para essas memórias e histórias que ela passa a revisitar. Ampliando para o macro do contexto da narradora, seus cabelos crespos são uma síntese desse *sentir-se deslocada*. Ironicamente, é um cabelo que ela elege como sua primeira origem: não os seus, mas os cabelos da avó Lúcia. Uma de suas ocupações favoritas quando jovem era justamente penteá-los: “O seu cabelo exalava um perfume da antiguidade que jamais reencontrei: um cheiro a Feno de Portugal, tabaco e oleosidade, que aprendi a adorar” (ALMEIDA, 2017, p. 30).

Esse gesto de intimidade ocupa um lugar tão forte naquilo que ela foi e se tornou. Essa origem sensorial é a primeira que Mila relaciona com seu lugar no mundo: “Esse cheiro foi o primeiro lugar de onde julguei ter origem, muito antes da imagem mental de pedras da praia, projecção de uma metáfora cruel. Costumo pensar que este cheiro é tudo o que posso dizer sobre a minha identidade” (ALMEIDA, 2017, p. 31).

Pensando o lado materno, dos seus avós que vieram de Luanda, as circunstâncias são diferentes daquelas que ela vive em meio a seus avós paternos. Se em Angola o avô de Mila não vivia nas melhores condições, em Portugal, Castro Pinto não conseguiria exercer seu ofício de enfermeiro. Lá, ele teve que trabalhar de forma precarizada na área da limpeza para sustentar sua família. Como Mila descreve, tal ocupação poderia ser comparada a um trabalho escravo, pela intensa carga horária e pelo seu desgaste: “Sob a camisa e as calças

velhas, bem podia ter regressado de autocarro de um campo de algodão, o meu avô, seco e musculado, abdominais definidos, incoerentes” (ALMEIDA, 2017, p. 41). A isso acrescentam-se o tratamento inconcluso do filho e o adoecimento da sua esposa, Maria da Luz, avó materna de Mila. Logo jovem, Maria teve uma trombose na perna e ficou imobilizada. Assim, ela nunca chegou a conhecer de fato Lisboa; apenas por ouvir dizer, como diz a narradora.

Pouco Mila fala sobre as origens da avó Maria da Luz, uma “negra fula”, uma mulher sentada à janela, a observar a vida e ouvir histórias do que acontecia fora daquela que era sua Portugal, sua casa em São Gens. É com ela que Mila se parece, como a narradora escuta de religiosos que ajudavam sua avó. E é a avó Maria que se orgulhava dos cabelos da neta. Enquanto, da sua avó branca, ela escuta: “Então Mila, quando é que tratas esse cabelo?’ O cabelo era então distintamente uma personagem, um alter-ego presente na sala” (ALMEIDA, 2017, p. 42).

Nesses caminhos, ao abrir o livro, Mila elenca alguns pontos da sua história e dos seus que poderiam servir como marcos da biografia do seu cabelo. Isto é, não necessariamente a história precisaria começar com ela, pois nos territórios de seus cabelos há muitas outras histórias e questões. A escolha dessa parte do seu corpo para ser biografada é motivo de autoquestionamento ao longo da obra, de modo que ela mesma reflete sobre essa escolha como fio condutor das memórias que vai revisitando.

Porém, a conexão cabelo-cabeça-corpo vai sendo revelada aos poucos, e, à medida que a narrativa é construída, “esse cabelo” pode ser percebido como metáfora para muitas questões da vida de Mila, costurando-se com outras histórias também e sendo ponte para reflexões. “A verdade é que a história do meu cabelo crespo cruza a história de pelo menos dois países e, panoramicamente, a história indireta da relação entre vários continentes: uma geopolítica” (ALMEIDA, 2017, p. 10).

Camadas de exclusão

O exílio, conforme definido por Edward Said (2001, p. 44), fala de uma condição de separação traumática que gera uma dor irremediável, acompanhada também de um “sentimento de alienação constante”.

Tal condição tem como premissa um *dentro* e um *fora*, o que tem base na própria construção de nações e de suas nações. Esse estado, tão contemporâneo, abarca em si tanto motivações externas – que provocaram esse deslocamento – como motivações internas – o sentimento de não pertencimento.

Retomando o que se vinha discutindo, é possível aproximar a diáspora com a condição do exilado. Isso porque o exílio indica um deslocamento de um lugar que se tem como casa, como lar, provocando por isso uma perda fundamental de si – daquilo que se tem como referência espacial e temporal (SAID, 2001). Entretanto, como discutido, novos sentidos sobre si são produzidos a partir do lugar de identidade diaspórica (HALL, 2013). Além disso, diferentes fontes culturais permitem novas expressões do que é *local* e *estrangeiro*. Da mesma forma acontece com o exílio, pois é preciso se reinventar nesse outro lugar onde se teve que migrar.

No entanto, essa releitura de si mesmo não exclui o estigma de ser esse *outro*, que *vem de outro lugar*, ou ainda que não é *o original*. Isso porque, como apontado por Hall (2013), os mitos fazem parte da construção da ideia de nação e de cultura nacional, são elementos coesivos muito fortes, conferindo apenas a alguns o título de cidadãos.

Ao ler o livro *Esse cabelo*, a narradora Mila diz ter passado por um longo período de esquecimento dos seus cabelos, isto é, das suas raízes que não eram portuguesas. Crescendo em um meio com privilégios, tendo acesso à educação e a boas oportunidades, esse apagamento conflitava com suas experiências capilares. No entanto, isso contribuiu para trazer à consciência percepções que ela já tinha e desconfortos que já sentia, que começavam nos seus cabelos, mas que falam de um corpo destoante.

A personagem viveu e construiu seus laços em Portugal, e apesar de ter vivido em um meio democrático, sobretudo com seus avós paternos, isso não a impedia de sentir e perceber esse fantasma do imperialismo português. Como aponta Joana Henriques (2016), há um apagamento desse passado violento lusitano, procurando-se exaltar as glórias e descobertas portuguesas. A jornalista diz que ainda persiste uma narrativa do povo português como um “bom colonizador” (HENRIQUES, 2016, p. 11), conciliador e integrador das raças. Tal discurso busca encobrir a sociedade racista portuguesa, que persiste e se atualiza também na dinâmica contemporânea de Portugal.

Por isso, ao falar que foi por “exaustão da percepção” que Mila se

viu como alguém diferente na maior parte dos círculos que frequentava, entender é possível inferir que continuamente esse seu lugar estava sendo questionado – como uma pergunta implícita do que ela estaria fazendo ali (ALMEIDA, 2017, p. 81). Essa sensação de estar errada vem sobretudo da cor da sua pele, o que está associado àquilo que Mila gradativamente acessa de sua ancestralidade, seu registro de angolana, ou melhor, de luso-angolana.

Em *Memórias da plantação*, Grada Kilomba (2019) relata a história de Alicia, uma mulher afroalemã, que frequentemente é questionada sobre sua *real* origem. A entrevistada fala sobre essa inadequação que essa mulher sente no território alemão, como se houvesse uma contradição natural entre ser negra e alemã. Isso porque, como Kilomba aponta, corroborando com Gilroy, há uma desconexão entre a construção de *raça* e de *nacionalidade*, pois a *raça negra* está sempre lá, do outro lado da fronteira. Como a autora argumenta, formas contemporâneas de racismo apontam não só para a inferiorização do negro, mas também e sobretudo atualmente para uma “incompatibilidade com a cultural nacional” (KILOMBA, 2019, p. 112). Essa diferença cultural – que é construída – não é aceita no espaço da nação – nos moldes harmônicos e hegemônicos que ela foi pensada.

Kilomba relata um pouco de sua própria experiência, ao contar que viveu uma segregação espacial em Lisboa. Ela comenta que a rua em que morava chegou a ser chamada de “*rua dos Macacos*”, ou “República das Bananas”, associando negros a macacos. A animalização reforça a desumanização atribuída à cor da pele, que é um critério visual arbitrário escolhido para a construção da *raça negra* pela branquitude.

Além disso, Kilomba fala de como essas construções racistas criam também a separação do que é nacional – territorial e do que é “alheio”. Nesse sentido, ali naquela rua é onde habita *aquela raça* que não é portuguesa. O português ou mesmo a “europeidade” são incompatíveis com os negros, de modo que nem mesmo que estes sujeitos tenham nascido nesses territórios eles são de fato integrados ao ambiente (KILOMBA, 2019, p. 112). Assim, o exílio é condição que acompanha a própria construção do negro pelo branco, ou ainda, o branco se constrói em oposição a esse *outro*, que é vinculado a uma série de imagens negativas, desumanizando-os (KILOMBA, 2019).

O lado materno da sua família, como já apontado, é negro. É interessante notar que tanto seu avô Castro Pinto, como sua avó Maria da Luz e, ainda, sua mãe, todos vivem também essa dimensão

da solidão, sobretudo nos silêncios que carregam consigo. O avô vai para Lisboa, enxergando lá uma chance de oferecer melhor tratamento a seu filho. No entanto, como a narradora aponta, esse desejo se frustra lentamente, também como por uma insistência do tempo em lhes dizer que, por serem quem são, não garantiria a eles sequer essa oportunidade.

Longe do país onde cresceu, onde era enfermeiro, Castro Pinto teve de adaptar-se àquelas novas condições, sem portas abertas para sua chegada. Símbolo disso é o fato de que suas malas passaram anos sem ser desfeitas. Essa é uma importante imagem para se pensar o lugar de não pertencimento de corpos negros. Isto porque, conforme aponta Grada Kilomba (2019, p. 56), “[n]o racismo, corpos *negros* são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão ‘*fora do lugar*’ e, por essa razão, corpos que não podem pertencer”. Esse impedimento acompanha esses corpos que são desviantes onde quer que estejam; ao contrário de corpos brancos que “[...] são construídos como próprios, são corpos que estão ‘no lugar’, ‘em casa’, corpos que sempre pertencem. Eles pertencem a todos os lugares: na Europa, na África, no norte, no sul, leste, oeste, no centro, bem como na periferia” (KILOMBA, 2019, p. 56).

A imagem da mala representa essa impossibilidade de *chegar* de fato a Portugal. As expectativas de seus avós maternos se chocavam com aquela realidade de invisibilização, de poucas ou de nenhuma oportunidade. Como Mila diz, a passagem pela Covilhã, pensão onde muitos africanos doentes ficavam esperando tratamento, e o bairro clandestino onde eles foram morar, São Gens, indicam essa ausência de acolhimento. As malas por serem desfeitas perpetuam uma experiência de não pertencer, algo que Mila, devido ao outro lado da sua família, branco, pôde experimentar, ainda que não totalmente, pois, como ela diz, seu cabelo era constantemente uma inconveniência (ALMEIDA, 2017). Ao mencionar essa diferença entre suas experiências em Lisboa e as dos seus avós, a narradora faz uma digressão a respeito da possibilidade de certos *luxos* por ela cogitados.

O amor ao supérfluo ajuda a entender o que somos. Regresso aqui revendo a única flor que alguma vez encontrei em São Gens, a casinha de telhado de zinco dos meus avós maternos nos arredores de Lisboa: uma rosa artificial comida pelo sol. Aquém de um certo limiar de privilégios, a dedicação apaixonada a coisas de outro modo

dispensáveis pode não chegar a ter lugar. Satisfeitas as condições básicas de sobrevivência, porém, a entrega ao supérfluo distingue a nossa humanidade. (ALMEIDA, 2017, p. 39).

A flor de plástico faz refletir sobre a *artificialidade* das raízes cultivadas ali por seus avós. A cena descrita mostra o embaraço que seu avô escondia porque gostaria de se dedicar a um jardim, essa atividade de “supérflua”. Essa flor tampouco pode murchar, pois está presa nessa sua condição de falsa, como quando Mila comenta que seu primo a chamou de “angolana mais que falsa” (ALMEIDA, 2017, p. 31). Seus avós maternos seriam *falsos portugueses* aos olhos de uma visão fechada de nacionalidade e de nação. Embora não só eles, como também toda a sua família, são reflexo de uma história portuguesa, cujo passado é marcado por violência e segregações.

Portugal veio a ser “afinal, o primeiro país a transportar pessoas escravizadas de África para as Américas, ou seja, o grande iniciador daquele que ficou conhecida como uma das maiores atrocidades da história mundial” (HENRIQUES, 2016, p. 14). Ou seja, a história da família de Mila contém em si uma história de uma relação entre países, das circunstâncias criadas e desdobradas a partir dessas relações geopolíticas.

Assim, além da atribuição de raça, a classe social pesa sobre esses avós maternos. Cuidando sozinho da sua esposa doente, Castro Pinto não pode se dar o *luxo* de ter um jardim. Assim, Mila nota, ao caminhar por Lisboa, que as senhoras portuguesas, em contraste, podem se dedicar com paixão aos jardins nas suas varandas. A narradora observa então que tanto possuir como admirar esses jardins é um privilégio, um privilégio de cidadania. A narradora chama esses gestos de “loucura”, de modo que só com a condição de “cidadão” é possível realizá-lo em meio a cidade. Fora disso, essa *loucura* deixa de ser incluída nas *normalidades* e passa a ser repreendida. Assim, Mila reflete que

[l]oucura e cidadania plena aproximam-se então de forma inesperada. O medo de a cultura de um país poder sucumbir às mãos dos imigrantes reflectia-se, em todo o seu ridículo, na toada elegiaca dos espirituais bakongo cantados para si mesmo pelo meu avô Castro no autocarro que o levava à Cimov, temendo a curiosidade dos passageiros e que eles pensassem que falava sozinho, tomando-o

por louco. (Disse-me estar a dar as boas-vindas à morte, quando lhe perguntei porque cantava.) Temer ser tomado por louco é contudo sinal de não se estar em casa. (ALMEIDA, 2017, p. 40).

Nesse trecho, é pertinente a aproximação que a narradora faz com a própria ideia de loucura, refletindo que ela também é circunstancial, tal qual a cidadania. E, por extensão, pode-se pensar sobre a identidade cultural também. Mila observa então que pode admirar-se com essa atividade supérflua de jardim, atrelada a uma sensação de “estar em casa”. É, por isso que ela comenta que, por anos, admitiu um descuido conveniente com seus cabelos. Porém, esse era também um esquecimento de uma parte de si, similar ao que ela viu nos seus antepassados, “[d]escendo de gerações de alienados” (ALMEIDA, 2017, p. 12).

Corpo que é geopolítica

Na obra *Esse cabelo*, a narradora escreve para investigar quais seriam as origens de seus cabelos e de sua ascendência. O livro olha para as várias dimensões de um corpo negro que busca meios de se narrar. Por meio do couro cabeludo da protagonista Mila, a narrativa perpassa problemáticas que vão do micro ao macro, do sujeito e do seu lugar dentro da sociedade. Assim, a relação da personagem com os espaços é importante meio de entrada a essas memórias, sendo atravessados pela mentalidade colonial portuguesa.

Nesse sentido, é válido abordar o conceito de colonialidade, costurando os pontos vistos até aqui, como a diáspora e o exílio. Como apontado por Walter D. Mignolo, esse conceito foi cunhado pelo pesquisador peruano Anibal Quijano, no final da década de 1980. Partindo dessa ideia, o autor argentino aponta que o colonialismo fala de um período histórico de invasão e exploração entre o fim do século XV e começo do século XVI por parte de nações europeias; já a colonialidade “nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje” (MIGNOLO, 2017, p. 2). Nesse sentido, as colonialidades são faces indissociáveis das modernidades.

Mignolo (2017) também aponta que a concepção de mundo eurocentrada e ocidentalizada é localizada no tempo no ano de 1500, quando uma nova ordem econômica – o capitalismo – passou a se

desenvolver de forma mais sistêmica e global. Acompanhando essa nova ordem, seguiu-se uma “revolução científica”, isto é, no campo do epistemológico, criando uma narrativa complexa da modernidade. Logo, os dois eixos – do campo econômico e do campo do conhecimento – “[...] cabem dentro do discurso progressista e correspondem a retórica celebratória da modernidade – ou seja, a retórica da salvação e da novidade, baseada nas conquistas europeias durante o Renascimento” (MIGNOLO, 2017, p. 4). E o autor complementa que embasando essas retóricas modernas, havia também o lado mais perverso dessa lógica que promovia “práticas econômicas dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis” (MIGNOLO, 2017, p. 4).

Desse modo, sendo a colonialidade uma estrutura macro, ela perpassa e continua perpassando diversos aspectos da vida em comunidade, fazendo-se presente nas relações, nos modos de ver e existir no mundo; bem como nas vidas particulares dos indivíduos, e não poderia ser diferente no caso da personagem Mila na narrativa aqui analisada. Isso porque a colonialidade tem como base um projeto de exploração e subjugação que, em certo aspecto, sempre fez parte da história humana, mas na condição de sistema global ganha grande impulso com a investida na expansão marítima – invadindo e dominando novos terrenos, apropriando-se de matérias-primas desses locais. Conforme indicado por Mignolo (2017), esse sistema não se sustentaria sem uma base forte na mentalidade que legitimar tais ações – confirmando distinções, imposições e outros mecanismos de “justificar” a inferiorização, a desumanização e o aniquilamento de outros povos.

Nessas dicotomias, Portugal ocuparia um lugar tenso entre uma posição de país europeu, mas que dentre os demais países desse conjunto que compõem o continente, seria tratado como uma nação *menor*, por sua economia fragilizada. Conforme aponta a pesquisadora Sheila Khan (2015, p. 23), reconfigurar essas dicotomias e “escutar outras vozes e narrativas, outros saberes e conhecimentos que, legitimamente, compõe o grande *puzzle* histórico de Portugal” é algo urgente frente aos desafios do mundo contemporâneo, destacando a questão da crise atrelada aos movimentos de migração.

A autora destaca ainda que a política interna do país para com esses *outros* que *invadiram* os territórios da metrópole portuguesa é a de

assimilação, sendo os assimilados “todos aqueles que poderiam, em termos aceitáveis e de acordo com ideia de progresso e de civilização, ler, escrever e comportar-se idoneamente como um português” (KHAN, 2015, p. 24). Tal postura promove um esquecimento por parte desses indivíduos migrantes a respeito de seus locais de origem, bem como opera uma espécie de silenciamento ou ocultamento da história colonial portuguesa, perpetuando uma relação de hierarquias de poder, já que a assimilação cobra um enquadramento naquilo que é tido como um conjunto de comportamentos portugueses.

É válido pensar essa discussão em *Esse cabelo* a partir dos diferentes destinos de Mila e de seus amigos e familiares negros. Ainda jovem, no bairro clandestino de São Gens, nos subúrbios de Lisboa, Mila viveu várias fases da sua mocidade. Lá, diferente da Oeiras burguesa em que moravam seus avós brancos, ela conhecia outra cidade. Pode-se perceber que aquilo que seria até certo ponto invisibilizado, é revisto pelos olhos da narradora na própria organização urbanística daquele bairro, que parecia sempre em reforma. A colonialidade, como trama que se perpetua, legou aos que ali moram, que são também “despojos do império” (ALMEIDA, 2017, p. 18), uma “cidade truncada” (ALMEIDA, 2017, p. 43). São sujeitos coloniais vivenciado as tensões que representam estar no espaço da metrópole. Pensando em como a colonialidade age no mundo ocidentalizado, Sheila Khan (2015, p. 39) fala de uma “cartografia abissal do mundo das experiências humanas”, de modo que um lado se afirma pelo sacrifício de outro. E ainda: “o modelo de racionalidade ocidental arroga-se o direito de exclusão e marginalização” (KHAN, 2015, p. 39).

As rotas de salões revelam também aspectos da colonialidade. Mila diz que “[v]isitar salões tem sido um modo de visitar países e aprender a distinguir feições e maneiras, renovando preconceitos” (ALMEIDA, 2017, p. 110). Isso porque muitos dos que atuam como cabeleiros são profissionais vindos de outros países que migram para Portugal e veem ali uma chance de ter uma vida com mais oportunidades. “O Senegal são umas mãos hidratadas, Angola um certo desmazelo, uma graça brutal, o Zaire um desastre, Portugal uma queimadura de secador, um arranhão de escova”, entre tantos outros (ALMEIDA, 2017, p. 110).

Sobre isso, Khan (2015) destaca que esses *outros rostos* que Portugal vem recebendo em seus territórios desestabilizam os modos homogêneos de *ser português*. Entretanto, como Mila mostra, esses

salões – muito dos quais comandados por imigrantes que vêm do outro lado da linha abissal, isto é, aqueles que são os *outros* –, que surgem em localidades distantes, nos subúrbios, em espaços apertados, com pouca estrutura, são presenças “ignoradas e marginalizadas não obstante a existência de uma profilaxia politicamente correta de Portugal como país ‘lusotropicalista’ e, como tal, multicultural” (KHAN, 2015, p. 43).

Entre os vários episódios dessas relações com seus cabelos, que são também políticas, destaca-se o primeiro salão. Mila relembra que esse espaço ficava nos subúrbios de Lisboa, na rua íngreme, em Sapadores. Esse seu rememorar acontece a partir de uma mudança de bairro, sendo os sentidos olfativos os primeiros que lhe chegam ao andar por aquele lugar novamente.

A memória traumática retorna com a lembrança do cheiro dos produtos químicos milagrosos colocados em seu cabelo. A narradora nota uma associação do cuidado com um determinado tipo de cabelo, isto é, como se a constituição do cabelo crespo não fosse uma possibilidade entre os vários tipos de fios, mas sim um indício de descuido e mais: de uma feminilidade desleixada e de um asseio associado com classe. Em outras palavras, cuidar dos cabelos, na condição de mulher negra, era uma cobrança constante na vida de Mila – seja para se adequar ao padrão estético de uma branquitude hegemônica, com uma beleza feminina branca de fios lisos; seja para uma necessidade de se mostrar limpa “o suficiente”, ou, ainda, para ter um *status* de elegância e luxo, uma vez que o salão de beleza é um local associado aos que têm mais dinheiro. Esse ritual, seguido de tantos outros, marcou a vida de Mila e sua relação com o próprio cabelo, sendo, ao mesmo tempo, um ponto de encontro da memória de suas origens e de resistência a elas.

Assim, a personagem tem uma noção de autocuidado vinculada à dor. Nos seus cabelos estava posta uma questão que lhe atravessava, a experiência do racismo. Sobre isto, Kilomba (2019, p. 161-162) diz que “[a] agonia do racismo é, portanto, expressa através de sensações corporais expelida para o exterior e inscrita no corpo”. Essa paranoia de estar sempre inadequada vivida por Mila é, portanto, fruto desse racismo cotidiano. A autora também aponta que o cabelo único dos negros foi tratado como “o mais visível estigma da negritude” (KILOMBA, 2019, p. 126), de modo que “uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos *senhores*

brancos, mas o cabelo não, que acabou se tornando símbolo de ‘primitividade’, desordem, inferioridade e não-civilização” (p. 127). E esse símbolo é bastante sentido ao longo da vida de Mila, sendo uma experiência que por muito tempo ela tentou esquecer, ainda que não conseguisse, pois é no presente que o trauma opera.

Considerações finais

Considerando os pontos aqui apresentados, percebe-se que a personagem se relaciona de diversos modos com os espaços porque circula – à medida que se dá a escrita e também os espaços lembrados. Isso porque como o livro é conduzido pelas memórias de Mila e dos seus, os espaços também surgem nessas lembranças, como âncoras de momentos e afetos partilhados. Nesse contexto, são esses espaços que constroem as origens da protagonista.

Nota-se, dessa forma, que a origem, como Mila a enxerga, não é simplesmente um ponto em uma linha histórica. Não é simplesmente visitar o local onde nasceu, por exemplo. Isso não a ajudaria na compreensão de si mesma. A origem é uma espécie de reconstrução por meio de sua escrita. Ela, quando escreve, reconstrói a história dos seus familiares também, isto é, realiza uma reconstrução que parte de uma espécie de colagem em meio a negociações de sentidos em torno de si mesma.

Os percursos de Mila em torno desses cabelos, e dos temas e questões que eles suscitam, despertam questionamentos sobre autopercepções, pertencimento e diferença. Ao dialogar com memórias familiares, Mila dialoga também com o passado português, mostrando como ele se atualiza no presente e como ele é continuamente atravessado pela colonização, pelo racismo e machismo. Numa conversa íntima e sincera da narradora consigo mesmo, e, ao mesmo tempo, de modo ambíguo, com o leitor, a narradora costura várias camadas de narrativas, numa linha tênue entre o particular e o coletivo.

A obra, portanto, carrega grande densidade pelo modo com que é tecida. A cada capítulo os arcos são iniciados e fechados. As metáforas e imagens construídas pela narradora são como ganchos que fazem a história progredir, ainda que haja esse retorno, intimamente relacionado com a pergunta da narradora sobre suas origens. O horizonte móvel de tal pergunta caminha com a postura inquieta da

narradora, sempre reposicionando olhares, afinando suas percepções sobre si, pondo em diálogo as memórias com o presente da escrita.

Referências

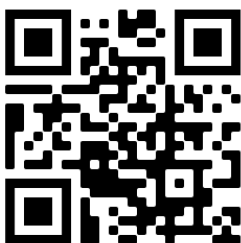
- ALMEIDA, D. P. de. [Entrevista] Djaimilia Pereira de Almeida. [Entrevista cedida a] Gianni Paula de Melo. *Suplemento Pernambuco*, Recife, 30 set. 2016. Disponível em: <http://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1694-entrevista-djaimilia-pereira-de-almeida.html>. Acesso em: 03 out. 2021.
- ALMEIDA, D. P. Djaimilia Pereira de Almeida – “Vivi o cabelo como um drama intenso que se foi tornando uma comédia”. [Entrevista cedida a] Diogo Vaz Pinto. *Jornal N*, Oeiras, 05 set. 2015a. Disponível em: https://ionline.sapo.pt/artigo/410289/djaimilia-pereira-de-almeida-vivi-o-cabelo-como-um-drama-intenso-que-se-foi-tornando-uma-comedia-?seccao=Mais_i. Acesso em: 10 out. 2021.
- ALMEIDA, D. P. Eu mesma - entrevista a Djaimilia Pereira de Almeida. [Entrevista cedida a] Marta Lança. *Buala*, Lisboa, 16 set. 2015b, Cara a Cara. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/eu-mesma-entrevista-a-djaimilia-pereira-de-almeida>. Acesso em: 05 out. 2021.
- ALMEIDA, D. P. Uma rapariga africana em Lisboa. [Entrevista cedida a] Isabel Lucas. *Público*, Lisboa, 02 out. 2015c, Ípsilon, Entrevista – livros. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/10/02/culturaippsilon/noticia/uma-rapariga-africana-em-lisboa-1709352>. Acesso em: 09 out. 2021.
- ALMEIDA, D. P. *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- HALL, S. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In.: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv. (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 27-55.
- HENRIQUES, J. G. *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo*. Lisboa: PÚBLICO Comunicação Social S.A. Fundação Francisco Manuel dos Santos; Edições tinta-da-china, 2016.
- KHAN, S. *Portugal a lápis de cor: a sul de uma pós-colonialidade*. Coimbra: Edições Almedina, 2015.

- KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MIGNOLO, W. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco de Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 34, n. 94, junho, p. 1-18, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- SAID, E. Reflexões sobre o exílio. In.: SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 43-55. *E-book*.

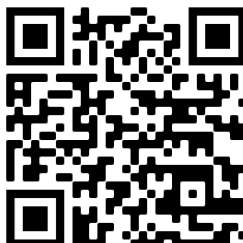
Informações sobre a presença online da ABRALIC

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 Grießhammer 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.



“A leitura dos artigos aqui reunidos, apresentados na ABRALIC 2021, suscitou este questionamento sobre a correlação entre história e memória. De certo modo, diferentes modos e com diferentes linhas de abordagem, os autores dos artigos estabelecem ‘rupturas eficazes’ no processo de transmissão cristalizado e trazem novas questões para os estudos literários.”

